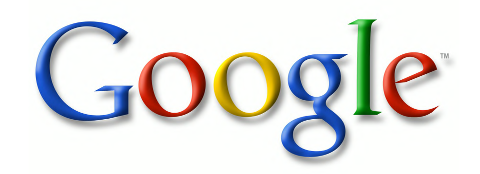


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

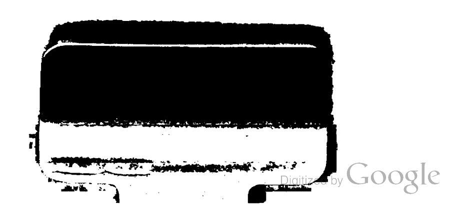
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Digitized by Google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

3037

EN LISANT CORNEILLE



Digitized by Google

DU MÊME AUTEUR

PARUS OU A PARAITRE

EN LISANT. . .

CORNEILLE

RACINE

MOLIÈRE

LA FONTAINE

Mme DE SÉVIGNÉ

SAINT-SIMON

VOLTAIRE

J.-J. ROUSSEAU

CHATEAUBRIAND

LAMARTINE

A. DE MUSSET

VICTOR HUGO

Chaque volume broché, 3 fr. 50

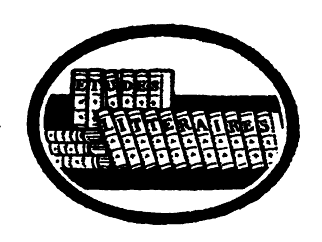


Digitized by Google

ÉMILE FAGUET
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

EN LISANT CORNEILLE

L'HOMME ET SON TEMPS
L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 79
M CM XIII

Digitized by Google

848
C80
F16e

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by Hachette and C° 1913.

Digitized by Google

AVANT-PROPOS

DANS *la série d'études sur nos grands écrivains qui aura pour titre général* En lisant... *je me propose, en lisant, en effet, avec mon lecteur, l'auteur ce jour-là choisi, de le situer dans son temps et dans le monde particulier où il a vécu; de reconnaître son tempérament et son caractère surtout à ce qu'il en a dit ou à ce qu'évidemment il en a laissé percer; de saisir la nature particulière de son génie et de la faire saisir sur le texte même; d'éviter le plus possible les idées générales et d'atteindre l'intimité même de l'auteur, de vivre, autant qu'il est loisible, avec lui. Je voudrais enfin que* « En lisant... » *équivalût à peu près à* « En conversant avec... » *Le projet est parfaitement téméraire. Le réaliser à demi, ou moins encore, est le succès que je n'espère pas, mais que je souhaite.*

E. F.



230616

Digitized by Google

Digitized by Google

EN LISANT CORNEILLE

LE TEMPS

L'ÂGE de Louis XIII est très caractérisé, très original, se distingue très nettement de celui qui le précède et encore plus de celui qui le suit. En politique, c'est un âge de despotisme continuellement menacé. Au point de vue de l'esprit public, c'est une époque d'ardente renaissance religieuse. Au point de vue littéraire, c'est une époque de pleine liberté avec quelques tendances à la régularisation. Au point de vue philosophique, c'est une époque de liberté aussi, au moins relative, de libre examen qui commence et particulièrement d'études psychologiques et morales remplaçant ou tendant à remplacer les investigations métaphysiques.

Le despotisme s'établit, mais il n'est pas, comme il le sera dans la seconde moitié du siècle, indiscuté. Il est continuellement menacé et il se défend toujours et il est toujours au moins sur la défensive. Les conspirations, les conjurations, les rébellions, les guerres civiles éclatent sans cesse, encore qu'elles soient très vite et très rudement réprimées. Le pouvoir central est un pouvoir de combat ; il est dans une forteresse, solide déjà, mais d'où il faut qu'à peu près tous les jours il tire le canon. Le règne de Richelieu est une Terreur, où le chef, in-

Digitized by Google

trépide du reste, aurait toujours lieu de trembler et doit continuellement menacer pour se défendre et se montrer sans crainte pour faire peur ; *meruitque timeri nil metuens*. La société est en état de guerre intestine et en état perpétuel de surexcitation nerveuse. Elle a le goût des coups d'audace, des équipées et des incartades ; elle a de l'admiration et pour le chef qui se défend si superbement et pour ceux qui l'attaquent avec tant de mépris du danger. Elle vit dans une atmosphère chargée de turbulence, d'aventureux et d'héroïsme.

D'autre part, et ce qui n'est pas pour diminuer l'exaltation des esprits, le sentiment religieux est à une de ses époques de renouvellement et d'intensité singulière. Le protestantisme a réformé le catholicisme, l'a épuré et lui a donné une ardeur depuis longtemps inconnue. Olier, Bourdoise, Vincent de Paul, dévorés de foi et de charité, fondent des ordres, réforment les séminaires, rassemblent autour d'eux les bonnes volontés et les enflamment, démontrent la foi par les œuvres et la confirment et la développent et la font courir par toute la France comme un incendie ; partout réforme des couvents, des monastères, des mœurs ecclésiastiques ; partout dévouement à l'humanité excité au nom du Christ ; et voici le Jansénisme qui naît, effort violent, très analogue à la Réforme elle-même, pour ramener l'Église « qui n'existe plus depuis cinq cents ans » à la primitive église, à la sévérité de la doctrine, à l'humilité devant Dieu et la pureté des mœurs, et voici la terrible Compagnie du Saint Sacrement, *société secrète*, charitable, propagandiste, inquisitoriale, dénonciatrice, sorte de Saint-Office privé, mêlé de bien et de mal, mais dont l'existence, très prolongée (probablement jusqu'à la fin du XVIIᵉ siècle), montre ce que le sentiment reli-

Digitized by Google

gieux a de véhément; d'énergique et d'aigu, exactement comme la Franc-maçonnerie de nos jours témoigne de l'intensité des sentiments contraires dans une partie considérable de la nation.

La philosophie se fait libre avec Descartes, sauf le respect très sincère pour la religion que professe son chef. Elle ne veut se rendre qu'à l'évidence, au risque, comme cela arrive quand on ne veut se rendre qu'à cela, de ne croire jamais à rien ; mais cela l'habitue à observer, à considérer avec attention et d'une façon scientifique, particulièrement l'âme humaine, les passions, les mœurs, l'influence de la physiologie sur la psychologie (*Traité des passions* de Descartes), tous les faits psychiques, et notez qu'à certain égard religion et philosophie concourent ici au même effet, la philosophie invitant l'homme à étudier l'homme, la religion, par la confession et l'examen de conscience, l'habituant aussi à s'étudier, à se scruter, à se peser, et de tout cela un siècle de moralistes attentifs et de psychologues minutieux devait sortir.

La littérature est à cette époque plus indépendante et plus aventureuse qu'elle n'a été à *aucune* époque de notre histoire, quoi qu'on en ait pu dire. Le pur romantisme, si l'on peut parler ainsi, est de 1620. La littérature du XVI[e] siècle avait subi, avec ivresse du reste, le joug de l'antiquité grecque et latine. La littérature de 1620 reçoit sans doute l'influence de l'Italie et de l'Espagne, mais beaucoup moins qu'on ne l'a dit et Malherbe l'a délivré du joug de « l'antiquaille » que, quoique lettré, il méprisait ou jugeait dangereux. Les littérateurs s'abandonnent simplement à l'imagination qu'ils ont et n'usent presque aucunement de l'imagination artificielle. Qu'ils s'appellent Racan, Maynard,

Digitized by Google

Cyrano ou Théophile, ils parlent tout droit, selon leur cœur et leur esprit, selon leur imagination, leur sensibilité et leur humeur. La réforme de Malherbe, d'abord n'a été qu'une réforme verbale, grammaticale et rythmique, et ensuite n'a été acceptée par personne et ce ne sont pas les auteurs de 1620 que Malherbe régularise, ce sont ceux de 1660 qu'il régularisera.

Cependant — et seulement dans la littérature dramatique — un souci de régularisation commence à se montrer. Les règles du poème dramatique, autrefois découvertes par Scaliger dans Aristote, sont découvertes à nouveau et, répondant à un certain besoin d'ordre et de vraisemblance, prennent assez vite faveur. Mais les deux goûts qui dominent dans la littérature comme du reste dans la société, c'est le goût de l'extraordinaire, des actions étonnantes et difficiles et héroïques, et c'est le goût, ce qui est loin d'être contradictoire, de la vertu stoïque. Montaigne, tout au travers de son dilettantisme, l'a enseignée et exaltée plus qu'à demi. Du Vair a traduit le *Manuel d'Épictète* et a écrit *la Philosophie morale des Stoïques* ; Plutarque qui est l'historien des héros a été mis en grande vogue par son traducteur Amyot et l'on peut dire qu'il est l'auteur le plus lu par tout le monde de 1571 à 1650. L'immense influence de l'*Astrée*, lue avec ravissement depuis 1610 jusqu'à 1680, ne contrarie pas le goût de l'extraordinaire, flatte et développe le goût du romanesque, donne l'idée absolument inconnue avant son apparition de la comédie romanesque sentimentale, précieuse et non plus burlesque et ordurière.

Tels sont les traits principaux de ce siècle de cape et d'épée, galant, chevaleresque, généreux, idéaliste et très volontiers exalté en toute manière d'exaltation.

Digitized by Google

L'HOMME

Pierre Corneille naquit à Rouen, le 6 juin 1606. Il était d'une assez vieille famille de robe. Son grand-père paternel était avocat et conseiller référendaire à la chancellerie. Son père était maître particulier des eaux et forêts en la vicomté de Rouen. Pierre Corneille fit ses études au collège des Jésuites de Rouen. On ne sait rien ni de l'instruction qu'il y reçut, laquelle se borna sans doute à apprendre le latin, ni de ses succès d'écolier si ce n'est qu'il est certain qu'en 1620 il a eu un prix qui, à en juger par le beau volume qu'on lui donna à cette occasion, paraît avoir été d'importance.

Au sortir du collège il étudia en droit et il fut reçu avocat le 18 juin 1624, c'est-à-dire presque exactement à dix-huit ans. Une tradition d'une certaine authenticité, puisqu'elle remonte à son temps, veut qu'il ait plaidé une fois, que, parlant avec difficulté, il plaida très mal et qu'il se contenta pour toute sa vie de cet essai.

Les années suivantes il semble avoir mené la vie d'étudiant plutôt que d'avocat, se promenant, devisant avec ses amis, curieux de littérature, faisant des vers

Digitized by Google

qu'on a conservés et qui sont tels, que leur auteur méritait d'être pendu s'il y avait une justice dans le royaume, et courtisant les jolies femmes avec une grande terreur de s'engager dans aucun lien. L'Alidor de *la Place Royale,* d'après tout ce que nous savons de cette première jeunesse, serait son portrait un peu stylisé.

A travers ces galanteries un amour un peu profond, peut-être deux (et quoique je croie plutôt à deux je reconnais que les deux objets de son affection peuvent bien être une seule et même personne sous différents noms) le touchèrent, l'émurent et le retinrent un peu et lui inspirèrent des vers déjà agréables, comme ceux-ci :

Caliste, mon plus cher souci,
Prends pitié de l'ardeur qui dévore mon âme.
— Tirsis, ne vois-tu pas aussi
Que mon cœur embrasé brûle de même flamme?
. . . .

ou comme le sonnet à « Mélite » :

. . . .
. . . .
Car de ce que les Dieux, nous envoyant au jour,
Donnèrent pour nous deux d'amour et de mérite,
Elle a tout le mérite et moi j'ai tout l'amour.

ou comme ceux-ci, qui sont tout à fait dans le goût de Benserade (mais qui peuvent être d'un âge plus avancé de l'auteur) :

Je vous estime, Iris, et crois pouvoir sans crime
Permettre à mon respect un aveu si charmant;
Il est vrai qu'à chaque moment
Je songe que je vous estime.
. . . .

Digitized by Google

. . . .
J'en aime le chagrin, le trouble m'en est doux,
Hélas ! que ne m'estimez-vous
Avec la même inquiétude ?

L'un de ces amours de jeunesse, et l'on perdrait indéfiniment son temps à vouloir savoir lequel, laissa des traces assez profondes dans son cœur ou au moins dans son souvenir pour qu'en 1634 et peut-être en 1637 (Corneille dit que la pièce a été composée trois ans avant la querelle du *Cid* et elle a été publiée en 1637) il écrivît dans l'*Excuse à Ariste :*

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise :
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis ; et la secrète estime
Que ce divin esprit faisait de notre rime
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux :
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes derniers feux ;
Et, bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer ;
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur sans mon aveu reconnaît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de submissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections ;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Aussi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.

Entre temps ses parents lui avaient acheté le petit office d'avocat général à la table de marbre du Palais

Digitized by Google

de Rouen auquel il joignit celui d'avocat du roi aux sièges généraux de l'amirauté. On n'est point parvenu à savoir si ces charges étaient absorbantes ou compatibles avec un grand loisir, mais on penche plutôt pour la dernière de ces hypothèses.

Un incident d'un de ses amours de jeunesse lui inspira le sujet de sa première comédie *Mélite* (1629), qui, confiée au célèbre acteur Mondory, fut jouée au théâtre du Marais, tout nouveau alors, avec un succès tout à fait inaccoutumé dans les théâtres d'alors. La ville y courut, la cour s'en occupa et Hardy, soit qu'il ait dit : « Bonne farce » ou : « Voilà une jolie bagatelle », en tout cas y fit attention.

En venant à Paris voir sa pièce, Corneille apprit qu'elle n'était pas dans les règles, et la seule alors en vigueur était celle des vingt-quatre heures, et qu'elle n'abondait pas en « effets » et c'est-à-dire en coups de théâtre. En conséquence, moitié pour obéir aux habiles et moitié pour se moquer d'eux, il fit l'extravagant *Clitandre* (1632) qui fourmille d'incidents, de péripéties et d'imaginations fantasques, qui contient d'ailleurs de très amusants vers romantiques et qui semble avoir eu un succès très honorable.

Vinrent ensuite, très rapidement, *la Veuve* (1633), *la Galerie du Palais* (1633), *la Suivante* (1634) et *la Place Royale* (1634) qui furent toutes reçues avec faveur.

C'est à cette époque (1634 au plus tard) que le Cardinal de Richelieu l'attira à lui pour le faire travailler avec lui à des ouvrages littéraires et que Corneille se trouva ainsi être un des *cinq auteurs* (Boisrobert, L'Estoile, Colletet, Rotrou et Corneille). C'est à ce titre qu'il fit un acte (le troisième) de *la Comédie des Tuileries*. Le Cardinal ne le trouva pas assez docile et

Digitized by Google

se priva désormais de ses services. Corneille fit alors *Médée* qui eut un succès tempéré et *l'Illusion comique*, fantaisie très divertissante d'abord, intéressante en outre au point de vue de l'histoire littéraire parce que Corneille y fait l'éloge du théâtre et y proclame que depuis quelques années le théâtre si méprisé naguère est devenu les délices des plus honnêtes gens :

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands :
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre françois :
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles ;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.

Le théâtre est même, pour les comédiens, un métier fort lucratif, ce qui prouve qu'il a bien changé :

D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes ;
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous.
Défaites-vous enfin de cette erreur commune,
Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

Digitized by Google

Enfin en 1636 Corneille donna *le Cid,* ayant été tourné du côté de l'Espagne par M. de Chalons, autrefois ambassadeur dans ce pays-là et retiré à Rouen. Le succès de cet ouvrage fut incomparable à tout ce qu'on avait vu depuis que le théâtre existait. Ce n'était pas peut-être à cause de la valeur que les générations successives y ont trouvé, et au théâtre la nouveauté, l'originalité d'une pièce est au contraire une raison pour qu'elle n'ait aucun succès ; mais c'est sans doute parce que cet ouvrage ramassait en lui tous les goûts du temps : un jeune héros amoureux et intrépide, des conversations d'amour et d'honneur, deux duels et une bataille en un jour et le jeune héros vainqueur dans les deux duels et dans la bataille, un vieillard envoyant son fils à une mort presque certaine pour venger leur honneur à tous deux ou au moins pour que l'outrage soit lavé, c'était tous les tours d'imagination et toutes les formes de sensibilité du temps qui étaient satisfaits par un seul ouvrage. Corneille passa en un jour prince du théâtre. C'était trop. Sauf le public, il eut contre lui tout le monde. Les auteurs qui avaient encensé *la Veuve,* Mairet, Scudéri, vingt autres, firent pleuvoir sur lui les pamphlets et les factums et les libelles. Il y a toute une « littérature », comme disent les Allemands, et disons toute une bibliothèque des attaques et censures dirigées contre *le Cid.* Enfin le Cardinal lui-même, pour des raisons restées obscures, mais dont on peut supposer en somme que la jalousie fut la principale, voulut, très nettement, que l'Académie nouvellement créée cherchât des raisons à condamner *le Cid* et en trouvât et il lui donna l'ordre d'être arbitre entre *le Cid* lui-même et *les Observations de M. de Scudéri sur le Cid.* L'Académie se mit au travail avec

Digitized by Google

une lenteur qui ne pouvait pas être encore dans ses habitudes mais qui était consciencieuse et probablement calculée. Elle présenta un premier travail, un second que le Cardinal ne trouva pas assez sévères et qu'il renvoya en disant : « Que ces messieurs sachent que je les aimerai comme ils m'aimeront ». Entre temps, seul, je crois, de tous les beaux esprits, Balzac déposa son témoignage en faveur du *Cid* dans une lettre à Scudéri qui est d'un badinage et quelquefois d'un persiflage délicieux : «... Considérez néanmoins, Monsieur, que toute la France entre en cause avec lui et que peut-être il n'y a pas un des juges dont vous êtes convenus ensemble [il croyait que Corneille avait accepté le jugement de l'Académie] qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il condamne ; de sorte que, quand vos arguments seraient invincibles et que votre adversaire y acquiescerait, il aurait toujours de quoi se consoler glorieusement de la perte de son procès et vous dire que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière. Il n'y a point d'architecte d'Italie qui ne trouve des défauts en la structure de Fontainebleau et qui ne l'appelle un monstre de pierre : ce monstre néanmoins est la belle demeure de nos rois et la cour y loge commodément. Il y a des beautés parfaites qui sont effacées par d'autres qui ont plus d'agrément et moins de perfection ; et parce que l'acquis n'est pas si noble que le naturel, ni le travail des hommes que les dons du ciel, on vous pourrait encore dire que savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art... Vous dites, monsieur, que *le Cid* a ébloui les yeux du monde et vous l'accusez de charme et d'enchantement ; je connais beaucoup de gens, monsieur, qui feraient

Digitized by Google

vanité d'une telle accusation; et vous me confessez vous-même que, si la magie était permise, ce serait une chose excellente. Ce serait, en effet, une belle chose de pouvoir faire des prodiges innocemment, de faire voir le soleil quand il est nuit, d'apprêter des festins sans viandes ni officiers, de changer en pistoles les feuilles de chêne et le verre en diamants; c'est ce que vous reprochez à l'auteur du *Cid,* qui, vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi que l'art même; et ne vous niant pas qu'il a trompé toute la cour et tout le peuple, ne vous laisse conclure de là sinon qu'il est plus fin que tout le peuple et que toute la cour, et que la tromperie qui s'étend à un si grand nombre de personnes est moins une fraude qu'une conquête... Je viens de trouver votre arrêt dans les registres de l'antiquité; il a été prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par un philosophe de la famille stoïque, mais un philosophe dont la dureté n'était pas impénétrable à la joie, de qui il nous reste des jeux et des tragédies, qui vivait sous le règne d'un empereur poète et comédien, au siècle des vers et de la musique. Voici les termes de cet authentique arrêt, et je vous le laisse interpréter à vos dames, pour lesquelles vous avez bien entrepris une plus longue et plus difficile traduction[1]: *Illud multum est primo aspectu oculos occupasse, etiam si contemplatio diligens inventura est quod arguat. Si me interrogas, major ille est qui judicium abstulit quam qui meruit* [C'est beaucoup de s'emparer des yeux de prime abord, quoique ensuite un examen attentif doive trouver des critiques à faire. Si vous me demandez

1. Les harangues de Mongini traduites par Scudéri.

mon sentiment, celui-là est plus grand qui enlève les suffrages que celui qui les mérite]. Votre adversaire trouve ici son compte par ce favorable mot de *major est* et vous avez aussi ce que vous pouvez désirer, ne désirant rien, à mon avis, que de prouver que *judicium abstulit*. Ainsi vous l'emportez dans le cabinet et il a gagné au théâtre. Si *le Cid* est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé; s'il faut que Platon le bannisse de sa République, il faut qu'il le couronne de fleurs en le bannissant et ne le traite pas plus mal qu'il a traité autrefois Homère. »

L'Académie, après avoir pris tout le temps qu'elle voulait prendre, donna par la plume de Chapelain un jugement très long, très motivé, très impartial, où les fautes, assez légères, de Corneille contre les règles étaient relevées, où un certain nombre d'imperfections de style étaient marquées, où un beaucoup plus grand nombre d'expressions blâmées par « l'Observateur » étaient défendues contre lui et hautement louées, où enfin justice était rendue aux beautés supérieures du poème, et qui se terminait ainsi : « Tels sont les sentiments de l'Académie française qu'elle met au jour plutôt pour rendre témoignage de ce qu'elle pense sur *le Cid* que pour donner aux autres des règles de ce qu'ils en doivent croire. Elle s'imagine qu'elle n'a pas absolument satisfait ni l'auteur dont elle marque les défauts, ni l'Observateur dont elle n'approuve pas toutes les censures, ni le peuple dont elle combat les premiers suffrages ; mais elle s'est résolue dès le commencement à n'avoir pas d'autre but que de satisfaire à son devoir ; elle a bien voulu renoncer à la complaisance pour ne pas trahir la vérité, et de peur de tomber dans la faute

Digitized by Google

dont elle accuse ici le poète, elle a moins songé à plaire qu'à profiter [être utile]. Son équitable sévérité ne laissera pas de contenter ceux qui aimeront mieux le plaisir d'une véritable connaissance que celui d'une douce illusion et qui n'apporteront pas tant de soin pour s'empêcher d'être utilement détrompés qu'ils semblent en avoir pris jusques à cette heure pour se laisser tromper agréablement. S'il est ainsi, elle se croit assez récompensée de son travail. Comme elle cherche leur instruction et non pas sa gloire, elle ne demande pas qu'ils se prononçent en public contre eux-mêmes. Il lui suffit qu'ils se condamnent en particulier et qu'ils se rendent en secret à leur propre raison. Cette même raison leur dira ce que nous leur disons, sitôt qu'elle pourra reprendre sa première liberté, et secouant le joug qu'elle s'était laissé mettre par surprise, elle éprouvera qu'il n'y a que les fausses et imparfaites beautés qui soient proprement de courtes tyrannies; car les passions violentes, bien exprimées, font souvent en ceux qui les voient une partie de l'effet qu'elles font en ceux qui les ressentent véritablement. Elles ôtent à tous la liberté de l'esprit et font que les uns se plaisent à voir représenter les fautes que les autres se plaisent à commettre. Ce sont ces puissants mouvements qui ont tiré des spectateurs du *Cid* cette grande approbation et qui doivent aussi la faire excuser. L'auteur s'est facilement rendu maître de leur âme après y avoir excité le trouble et l'émotion; leur esprit, flatté par quelques endroits agréables, est devenu aisément flatteur de tout le reste, et les charmes éclatants de quelques parties leur ont donné de l'amour pour tout le corps. S'ils eussent été moins ingénieux, ils eussent été moins sensibles; ils eussent vu les défauts que nous

Digitized by Google

voyons en cette pièce s'ils ne se fussent point trop arrêtés à en regarder les beautés ; et si on leur peut faire quelque reproche, au moins n'est-ce pas celui qu'un ancien poète faisait aux Thébains, quand il disait qu'ils étaient trop grossiers pour être trompés. Et, sans mentir, les savants mêmes doivent souffrir avec quelque indulgence les irrégularités d'un ouvrage qui n'aurait pas eu le bonheur d'agréer si fort au commun s'il n'avait des grâces qui ne sont pas communes. Ils doivent penser que l'abus étant si grand dans la plupart de nos poèmes dramatiques, il y aurait peut-être trop de rigueur à condamner absolument un homme pour n'avoir pas surmonté la faiblesse ou la négligence de son siècle et à estimer qu'il n'aurait rien fait du tout parce qu'il n'aurait pas fait de miracles... Après tout, il faut avouer qu'encore qu'il ait fait choix d'une matière défectueuse, il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentiments et de si belles paroles qu'il a, en quelque sorte, imité le ciel qui, en la dispensation de ses trésors et de ses grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes âmes et aux bonnes. Il faut confesser qu'il y a semé un bon nombre de vers excellents et qui semblent avec quelque justice demander grâce pour ceux qui ne le sont pas. Aussi les aurions-nous remarqués particulièrement, comme nous avons fait les autres, n'était qu'ils se découvrent assez d'eux-mêmes et que d'ailleurs nous craindrions qu'en les ôtant de leur situation nous ne leur ôtassions une partie de leur grâce, et que, commettant une espèce d'injustice pour vouloir être trop justes, nous ne diminuassions leurs beautés à force de les vouloir faire paraître. Ce qu'il y a de mauvais dans l'ouvrage n'a pas laissé même de

Digitized by Google

produire de bons effets puisqu'il a donné lieu aux Observations qui ont été faites dessus et qui sont remplies de beaucoup de savoir et d'élégance : de sorte que l'on peut dire que ses défauts ont été utiles et que sans y penser il a profité aux lieux où il n'a su plaire. Enfin nous concluons qu'encore que le sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il pèche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux aussi bien que la bonne disposition du théâtre et qu'il y ait beaucoup de vers bas et de façons de parler impures, néanmoins la naïveté [naturel] et la véhémence des passions... et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, et la nature lui a été assez libérale pour excuser la fortune si elle lui a été prodigue. »

Ce n'était certainement pas cela que le Cardinal avait désiré et avait voulu de l'Académie, mais il comprit qu'il n'en obtiendrait pas davantage et il accepta enfin cette rédaction qui était, paraît-il, très peu éloignée de la première. En 1637, preuve que l'animosité de Richelieu ne persista pas très longtemps, le père de Corneille reçut des lettres de noblesse pour ses longs — et lointains — services, mais évidemment en considération de la gloire que s'était acquise son fils. A des dates qui ne sont pas encore maintenant absolument sûres, mais qui se placent entre l'année 1638 et l'année 1643, Corneille donna *les Horaces, Cinna* et *Polyeucte*. En 1641, il se maria avec Mademoiselle de Lamperière, fille de Mathieu de Lamperière, lieutenant général des Ande-

Digitized by Google

lys. Fontenelle, dans la biographie de Pierre Corneille, son oncle, nous dit que le lieutenant général des Andelys refusait de consentir à cette union et qu'il fallut pour l'y décider l'intervention du Cardinal, ce qui prouverait encore que la haine de celui-ci s'était apaisée ; mais Fontenelle disant dans la même pièce que Corneille « encore fort jeune » sollicita le Cardinal d'aider à son mariage et Corneille s'étant marié certainement en 1641, on voit que la biographie de Pierre Corneille par Fontenelle a été écrite sur des traditions de famille déjà un peu vagues et que, surtout pour ce qui est de la jeunesse de Corneille, il ne faut pas s'y fier absolument. On place à cette époque les premières relations de Pierre Corneille avec le célèbre Hôtel de Rambouillet. Corneille collabora à la fameuse *Guirlande de Julie* certainement pour trois fleurs : la Tulipe, la Fleur d'orange et l'Immortelle blanche, peut-être pour trois autres : l'Hyacinthe, le Lis et la Fleur de grenade. La Tulipe parle ainsi s'adressant au Soleil :

Bel astre à qui je dois mon être et ma beauté,
    Ajoute l'immortalité
A l'éclat non pareil dont je suis embellie ;
Empêche que le temps n'efface mes couleurs :
Pour trône donne-moi le beau front de Julie ;
Et si cet heureux sort à ma gloire s'allie,
    Je serai la reine des fleurs.

La Fleur d'orange s'exprime ainsi qu'il suit :

Du palais d'émeraude où la riche nature
M'a fait naître et régner avecque majesté,
Je viens pour adorer la divine beauté
Dont le soleil n'est rien qu'une faible peinture.
Si je n'ai point l'éclat ni les vives couleurs
    Qui font l'orgueil des autres fleurs,

Digitized by Google

Par mes odeurs je suis plus accomplie,
Et par ma pureté plus digne de Julie.
Je ne suis point sujette au fragile destin
De ces belles infortunées
Qui meurent dès qu'elles sont nées,
Et de qui les appas ne durent qu'un matin.
Mon sort est plus heureux, et le ciel favorable
Conserve ma fraîcheur et la rend plus durable.
Ainsi, charmant objet, rare présent des cieux,
Pour mériter l'honneur de plaire à vos beaux yeux,
J'ai la pompe de ma naissance;
Je suis en bonne odeur en tout temps, en tous lieux,
Mes beautés ont de la constance,
Et ma pure blancheur marque mon innocence.
J'ose donc me vanter, en vous offrant mes vœux,
De vous faire moi seule une riche couronne,
Bien plus digne de vos cheveux
Que les plus belles fleurs que Zéphyre vous donne
Mais si vous m'accusez de trop d'ambition
Et d'aspirer plus haut que je ne devrais faire,
Condamnez ma présomption
Et me traitez en téméraire;
Punissez, j'y consens, mon superbe dessein,
Par une sévère défense
De m'élever plus haut que jusqu'à votre sein,
Et ma punition sera ma récompense.

C'est au tour de l'Immortelle blanche de dire son madrigal :

Donnez-moi vos couleurs, tulipes, anémones,
Œillets, roses, jasmins, donnez-moi vos odeurs.
Des contraires saisons le froid ni les ardeurs
Ne respectent que les couronnes
Que l'on compose de mes fleurs.
Ne vous vantez donc pas d'être aimables ni belles :
On ne peut nommer beau ce qu'efface le temps ;
Pour couronner les beautés éternelles
Et pour rendre leurs yeux contents,
Il ne faut point être mortelles.

Digitized by Google

Si vous voulez affranchir du trépas
Vos brillants, mais frêles appas,
Souffrez que j'en sois embellie ;
Et si je leur fais part de mon éternité,
Je les rendrai pareils aux appas de Julie
Et dignes de parer sa divine beauté.

Le Lis élève la voix :

Un divin oracle autrefois
A dit que ma pompe et ma gloire
Sur celle du plus grand des rois
Pouvait emporter la victoire.
Mais si j'obtiens, selon mes vœux,
De pouvoir parer vos cheveux,
Je dois, ô Julie adorable,
Toute autre gloire abandonner,
Car nul honneur n'est comparable
A celui de vous couronner.

L'Hyacinthe apporte son témoignage :

D'un éternel bonheur ma disgrâce est suivie,
Je n'ai plus rien en moi qui marque mon ennui :
Autrefois un soleil me fit perdre la vie,
Mais un autre soleil me la rend aujourd'hui.

Partie de la Fleur de grenade dans le concert :

Dans l'empire fameux de Flore et de Pomone,
Mon père a mille enfants qui portent la couronne ;
Mais préférant mon sort au leur,
J'ai mieux aimé demeurer fleur,
Avec le vif éclat dont je suis embellie,
Afin de m'offrir vierge à la chaste Julie.
O perte favorable, ô change précieux !
Je quitte ma gloire immortelle
Pour l'immortel honneur de parer cette belle
Et le destin des rois pour le destin des Dieux.

J'ai cité impartialement ces six pièces parce qu'aucune d'elles ne se désignait par sa valeur comme étant

Digitized by Google

de Corneille plus vraisemblablement qu'une autre. C'est en cet hôtel que, très probablement dans l'année 1640, Corneille lut son *Polyeucte* qui, au témoignage de Fontenelle, fut applaudi poliment mais si peu approuvé que Voiture fut dépêché le lendemain à Corneille pour lui dire que « *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait et que surtout le Christianisme avait extrêmement déplu ». Fontenelle ajoute que Corneille donna cependant la pièce aux comédiens, rassuré par les avis d'un acteur fort obscur. Il le fut sans doute encore plus par la conscience qu'il avait de sa valeur et de celle de l'ouvrage. Il ne se trompa point du tout et *Polyeucte,* selon les témoignages du temps, est une des pièces de Corneille qui réussirent le plus. Corneille continua, en 1643 probablement, par *Pompée* et *le Menteur,* par *Pompée* revenant à la tragédie romaine, par *le Menteur* revenant à la comédie imitée de l'espagnol. En 1645 vraisemblablement, parurent *la Suite du Menteur,* comédie également imitée de l'espagnol, et la très tragique *Rodogune*. *La Suite du Menteur,* quoique excellente à notre avis et qui devait tant plaire à Voltaire, échoua ; mais *Rodogune* eut un succès très éclatant. Puis vint *Théodore,* seconde tragédie chrétienne de Corneille qui échoua complètement, probablement à cause de la hardiesse du sujet, peut-être, et Corneille en convient lui-même dans son *Examen,* à cause de l'insensibilité du principal personnage, héroïne qui ne connaît et ne peut connaître que l'amour divin. Il se releva en 1646 par *Héraclius,* succès qui prouve qu'un public peut goûter et applaudir un ouvrage qui, même à une lecture attentive, est à peu près impossible à comprendre. En 1647, Corneille fut élu de l'Académie française dont

Digitized by Google

l'avaient longtemps éloigné la peur que les académiciens avaient de déplaire au Cardinal de Richelieu, ensuite la question de résidence à Paris, condition nécessaire pour être de l'Académie et que Corneille toujours domicilié à Rouen ne remplissait pas. Corneille se tut, comme presque tous les hommes de lettres, pendant la Fronde. Les troubles apaisés, il donna *Andromède,* « pièce à machines », sorte d'opéra, et la tragi-comédie *Don Sanche d'Aragon,* puis en 1651 *Nicomède,* tragi-comédie également. *Don Sanche* et *Nicomède* paraissent avoir réussi fort bien. On a dit que l'échec de *Pertharite* (1652) engagea Corneille à quitter le théâtre et à consacrer ses veilles à l'*Imitation de Jésus-Christ.* Ce n'est point tout à fait vrai puisque les vingt premiers chapitres de l'*Imitation* parurent en 1651 et que *Pertharite* ne fut certainement jouée qu'en 1652. Mais il est très vrai que Corneille fut très affligé de l'échec de *Pertharite,* puisqu'il dit dans son *Avis au lecteur* : « Il est temps que des préceptes de mon Horace je ne songe plus à pratiquer que celui-ci :

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.

et il est très possible que l'échec de *Pertharite* l'ait engagé à *continuer* sa traduction de l'*Imitation,* qui du reste avait un succès d'enthousiasme, et à se livrer à quelques autres œuvres du même genre. Tant y a qu'il resta étranger et peut-être hostile au théâtre de 1652 à 1659 et que pendant ce long espace d'une existence humaine sa vie est assez mal connue. On sait qu'il était revenu à un commerce assez étroit avec ses vieux amis les Pères Jésuites ; on sait que le bruit de sa mort courut en 1655 comme elle avait couru le lendemain

Digitized by Google

même de son mariage ; on le voit, même en dehors de sa traduction de l'*Imitation,* occupé à des sujets pieux (Épitaphe d'Élisabeth Ranquet), et pour dire les choses bonnement on ne sait rien de sa biographie pendant ces sept ans. Tout à coup, et en vérité ce fut comme un coup de théâtre : il y eut un revirement complet. En 1658, Molière, à la tête de sa troupe de comédiens de campagne, vint à Rouen. Il y avait dans cette compagnie une comédienne très belle, très séduisante et très distinguée, paraît-il, par son talent, nommée, du nom de son mari, la Du Parc, et de son nom à elle, que peut-être elle avait droit de porter, marquise de Gorla, et enfin, du nom qu'on lui donnait familièrement, *la Marquise.* Elle fit des ravages dans les cœurs rouennais comme elle en devait faire plus tard à Paris. « Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés. » Thomas Corneille, de dix-neuf ans moins âgé que son frère, le fut. Pierre Corneille, âgé de cinquante-deux ans, le fut, sans compter que Molière lui-même n'était pas insensible aux charmes de sa pensionnaire. Corneille fut, évidemment, très profondément atteint. On ne peut pas, sans doute, attribuer à son sentiment pour la marquise toutes les pièces galantes que Corneille écrivit dans ce temps, d'autant que quelques-unes sont seulement supposées être de ce temps. Cependant il est probable que c'est à cette dame que Corneille parlait ainsi :

N'aimez plus tant, Philis, à vous voir adorée :
Le plus ardent amour n'a pas grande durée ;
Les nœuds les plus serrés sont le plus tôt rompus ;
A force d'aimer trop, souvent on n'aime plus,
Et ces liens si forts ont des lois si sévères
Que toutes leurs douceurs en deviennent amères.

. . . .

Digitized by Google

L'amour

Est un esclave fier qui veut régner en maître,
Un censeur complaisant qui cherche à trop connaître,
Un tyran déguisé qui s'attache à vos pas,
Un dangereux Argus qui voit ce qui n'est pas.
Sans cesse il importune et sans cesse il assiège,
Importun par devoir, fâcheux par privilège,
Ardent à vous servir jusqu'à vous en lasser;
Mais au reste un peu tendre et facile à blesser.
Le plus léger chagrin d'une humeur inégale,
Le moindre égarement d'un mauvais intervalle,
Un souris par mégarde à ses yeux dérobé,
Un coup d'œil par hasard sur un autre tombé,
Le plus faible dehors de cette complaisance
Que se permet pour tous la même indifférence :
Tout cela fait pour lui de grands crimes d'État;
Et plus l'amour est fort, plus il est délicat [1].

Il est probable que c'est à cette dame que Corneille écrivait, dans la plus pure manière de Benserade :

Vous aimez que je me range
Auprès de vous chaque jour,
Et m'ordonnez que je change
En amitié mon amour.

Cette méchante bricole [2]
Vous fait beaucoup hasarder,
Et je vous trouve bien folle
Si vous me pensez garder.

Une passion si belle
N'est pas une bagatelle
Dont on se joue à son gré;

Et l'amour qui vous rebute
Ne saurait choir d'un degré,
Qu'il ne meure de sa chute.

1. Susceptible.
2. Détour.

Digitized by Google

Il est très probable que c'est à la même que Corneille se plaint ainsi :

D'un accueil si flatteur et qui veut que j'espère,
Vous payez ma visite alors que je vous voi,
Que souvent à l'erreur j'abandonne ma foi
Et crois seul avoir droit d'aspirer à vous plaire.

Mais si j'y trouve alors de quoi me satisfaire,
Ces charmes attirants, ces doux je ne sais quoi,
Sont des biens pour tout autre aussi bien que pour moi ;
Et c'est dont un beau feu ne se contente guère.

D'une ardeur réciproque il veut d'autres témoins,
Un mutuel échange et de vœux et de soins,
Un transport de tendresse à nul autre semblable.

C'est là ce qui remplit un cœur fort amoureux :
Le mien le sent pour vous, le vôtre en est capable.
Hélas ! si vous vouliez, que je serais heureux !

Il est très probable que c'est à elle que Corneille, cherchant à secouer le joug, parle ainsi avec un mélange de soumission et d'indépendance :

Usez moins avec moi du droit de tout charmer :
Vous me perdrez bientôt, si vous n'y prenez garde.
J'aime bien à vous voir, quoi qu'enfin j'y hasarde,
Mais je n'aime pas bien qu'on me force d'aimer.

Cependant mon repos a de quoi s'alarmer :
Je sens je ne sais quoi dès que je vous regarde ;
Je souffre avec chagrin tout ce qui m'en retarde ;
Et c'est déjà sans doute un peu plus qu'estimer.

Ne vous y trompez pas : l'humeur de ma défaite
N'assure point d'esclave à la main qui l'a faite ;
Je sais l'art d'échapper aux charmes les plus forts ;

Et quand ils m'ont réduit à ne me plus défendre,
Savez-vous, belle Iris, ce que je fais alors ?
Je m'enfuis, de peur de me rendre.

Digitized by Google

Et c'est certainement à elle que Corneille, se redressant tout de son haut après, sans doute, certaines railleries, adressait ces stances célèbres où semble vibrer la voix du *Cid* aux premières approches de la saison d'automne :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits ;
On m'a vu ce que vous êtes,
Vous serez ce que je suis.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore,
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Digitized by Google

Pensez-y, belle marquise :
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

Et c'est enfin certainement à elle que, quand elle partit de Rouen, Corneille adressa ses adieux, mêlés de résignation et de regrets et remplis d'un sentiment qu'on sent si profond :

Allez, belle marquise, allez en d'autres lieux
Semer les doux périls qui naissent de vos yeux.
Vous trouverez partout les âmes toutes prêtes
A recevoir vos lois et grossir vos conquêtes ;
Et les cœurs à l'envi se jetant dans vos fers
Ne feront point de vœux qui ne vous soient offerts ;
Mais ne pensez pas tant aux glorieuses peines
De ces nouveaux captifs qui vont prendre vos chaînes,
Que vous teniez vos soins tout à fait dispensés
De faire un peu de grâce à ceux que vous laissez.
Apprenez à leur noble et chère servitude
L'art de vivre sans vous et sans inquiétude ;
Et si sans faire un crime on peut vous en prier,
Marquise, apprenez-moi l'art de vous oublier.
En vain de tout mon cœur la triste prévoyance
A voulu faire essai des maux de votre absence...

[Il s'était sans doute éloigné d'elle pendant quelques jours dans le temps qu'il lui envoyait les *Stances à la Marquise,* qui évidemment marquent une pique.]

Quand j'ai cru le soustraire à des yeux si charmants,
Je l'ai livré moi-même à de nouveaux tourments.
Il a fait quelques jours le mutin et le brave,
Mais il revient à vous et revient plus esclave,
Et reporte à vos pieds le tyrannique effet
De ce tourment nouveau que lui-même il s'est fait.
Vengez-vous du rebelle et faites-vous justice ;
Vous devez un mépris du moins à son caprice ;
Avoir un si long temps des sentiments si vains,
C'est assez mériter l'honneur de vos dédains.

Digitized by Google

[Il a été accueilli, quand il est revenu, sans aucune colère et du même visage que quand il s'est éloigné, ce qui lui est une sensible blessure.]

Quelle bonté superbe ou quelle indifférence
A sa rebellion ôte le nom d'offense?
Quoi! Vous me revoyez sans vous plaindre de rien?
Je trouve même accueil avec même entretien?
Hélas! Et j'espérais que votre humeur altière;
M'ouvrirait le chemin à la révolte entière;
Ce cœur, que la raison ne peut plus secourir,
Cherchait dans votre orgueil une aide à se guérir;
Mais vous lui refusez un moment de colère;
Vous m'enviez le bien d'avoir pu vous déplaire;
Vous dédaignez de voir quels sont mes attentats
Et m'en punissez mieux ne m'en punissant pas.
Une heure de grimace ou froide ou sérieuse,
Un ton de voix trop rude ou trop impérieuse,
Un sourcil trop sévère, une ombre de fierté,
M'eût peut-être à vos yeux rendu la liberté!

[Il reconnaît que, pour lui, il aime encore et peut-être plus que jamais; qu'à la vérité il ne peut, à son âge, compter qu'il plaira; mais que cependant (comme Corneille le disait dans les *Stances à la Marquise*) il peut, par l'immortalité qu'il lui est loisible de donner, intéresser un cœur qui aime la gloire :]

J'aime; mais en aimant je n'ai pas la bassesse
D'aimer jusqu'aux mépris de l'objet qui me blesse;
Ma flamme se dissipe à la moindre rigueur :
Non qu'enfin mon amour prétende cœur pour cœur;
Je vois mes cheveux gris: je sais que les années
Laissent peu de mérite aux âmes les mieux nées;
Que les plus beaux talents des plus rares esprits,
Quand les corps sont usés, perdent bien de leur prix;
Que si dans mes beaux jours je parus supportable,
J'ai trop longtemps aimé pour être encore aimable,

Digitized by Google

Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Mêlent un triste charme aux plus dignes encens.
Je connais mes défauts ; mais après tout, je pense
Être pour vous encore un captif d'importance ;
Car vous aimez la gloire et vous savez qu'un roi
Ne vous en peut jamais assurer tant que moi.
Il est plus en ma main qu'en celle d'un monarque
De vous faire égaler l'amante de Pétrarque,
Et mieux que tous les rois je puis faire douter
De sa Laure ou de vous qui le doit emporter.

[Aussi il sait bien qu'il est aimé d'une certaine façon et c'est-à-dire qu'il est ménagé comme un soupirant qui fait honneur ; mais il sait aussi que la dame est coquette et n'a pas pour un cœur soumis à son empire de quoi elle ne peut pas laisser d'être satisfaite ; qu'elle sache du moins qu'elle est aimée de lui plus que de personne, encore qu'il voulût bien prendre sur lui d'oublier.]

Aussi, je le vois trop, vous aimez à me plaire,
Vous vous rendez pour moi facile à satisfaire ;
Votre âme de mes feux tire un plaisir secret,
Et vous me perdriez sans doute avec regret.
Marquise, dites donc ce qu'il faut que je fasse :
Vous rattachez mes fers quand la saison vous chasse ;
Je vous avais quittée et vous me rappelez
Dans quel cruel instant que vous vous en allez[1].

1. Texte de la collection des Grands Écrivains de la France (Hachette), éditeur Marty-Laveaux, et je ne connais pas de variantes. Il est, à mon avis, inintelligible. Je le comprendrais un peu avec la ponctuation suivante : « Et vous me rappelez (dans quel cruel instant ?) que vous vous en allez », ce qui voudrait dire « Et vous me faites souvenir que vous partez, dans quel cruel instant ! » Et ce sens serait assez niais. Je lis plutôt de la façon suivante : « Et vous me rappelez, dans *le* cruel instant que vous vous en allez », c'est-à-dire : « Et vous me rappelez à vous dans le cruel instant où vous vous en allez ». Le copiste des *Poésies choisies* de Sercy (1660) n'aura pas compris ni le sens de *rappeler* ni

Digitized by Google

Rigoureuse faveur, qui force à disparaître
Ce calme étudié que je faisais renaître
Et qui ne rétablit votre absolu pouvoir
Que pour me condamner à languir sans vous voir !
Payez, payez mes feux d'une plus faible estime,
Traitez-les d'inconstants, nommez ma fuite un crime ;
Prêtez-moi, par pitié, quelque injuste courroux ;
Renvoyez mes soupirs qui volent après vous :
Faites-moi présumer qu'il en est quelques autres
A qui jusqu'en ces lieux vous renvoyez des vôtres,
Qu'en faveur d'un rival vous allez me haïr :
J'en ai, vous le savez, que je ne puis haïr[1].
Négligez-moi pour eux ; mais dites en vous-même :
« Moins il me veut aimer, plus il fait voir qu'il m'aime,
Et m'aime d'autant plus que son cœur enflammé
N'ose même aspirer au bonheur d'être aimé ;
Je fais tous ses plaisirs, j'ai toutes ses pensées,
Sans que le moindre espoir les ait intéressées.

[Et enfin il déclare aspirer au repos du cœur et souhaite que celle qu'il aime ne souffre jamais autant qu'il a souffert :]

Puissé-je, malgré vous, y penser un peu moins,
M'échapper quelque jour vers quelques autres soins,
Trouver quelques plaisirs ailleurs qu'en votre idée,
En voir toute mon âme un peu moins obsédée ;
Et vous, de qui je n'ose attendre jamais rien,
Ne ressentir jamais un mal pareil au mien ! »

peut-être la tournure « dans l'instant que », quoique fort usitée au XVIIe siècle, et il aura voulu corriger et comme il arrive si souvent il aura remplacé quelque chose qu'il n'entendait pas par quelque chose que personne ne pouvait entendre. Veuillez relire tout le contexte avec la correction que je propose : « Vous rattachez mes fers quand la saison vous chasse ; je vous avais quittée et vous me rappelez dans le cruel instant où vous vous en allez. Rigoureuse faveur qui force à disparaître ce calme étudié que je faisais renaître et qui ne rétablit votre absolu pouvoir que pour me condamner à languir sans vous voir » ; et il me semble que le tout, lu ainsi, se suit très bien.

1. Il fait allusion à son frère, peut-être aussi à Molière.

Digitized by Google

Tel était l'état d'esprit de Corneille en 1658. Il est assez vraisemblable de supposer que sa passion pour la Du Parc n'a pas été étrangère à son établissement à Paris qui eut lieu peu de temps après, en 1660, à son retour au théâtre qui eut lieu, à la sollicitation du reste du Surintendant Foucquet, en 1659, par l'*Œdipe*, au goût que Corneille eut depuis pour peindre au théâtre des vieillards amoureux et non ridicules (*Sophonisbe*, *Pulchérie*). Comme l'a dit très judicieusement Diderot, le goût du théâtre est le plus souvent chez les auteurs une vocation sourde de coucher avec les actrices. Quoi qu'il en soit la sollicitation de Foucquet trouva Corneille très sensible et très empressé comme on le voit par son épître au Surintendant où, avec la naïveté fière qui lui est habituelle, il se plaint du peu de vraie gratitude que son siècle a eu pour lui ce qui l'a dégoûté du théâtre, se déclare heureux d'y rentrer et sûr d'y rapporter la même veine, comme la même ardeur : « Laisse aller », dit-il à sa muse...

Laisse aller ton essor jusqu'à ce grand génie
Qui te rappelle au jour dont les ans t'ont bannie,
Muse, et n'oppose plus un silence obstiné
A l'ordre surprenant que sa main t'a donné.
De ton âge importun la timide faiblesse
A trop et trop lontemps déguisé ta paresse
Et fourni de couleurs à la raison d'État
Qui mutine ton cœur contre le siècle ingrat.
L'ennui de voir toujours ses louanges frivoles
Rendre à tes longs travaux paroles pour paroles,
Et le stérile honneur d'un éloge impuissant
Terminer son accueil le plus reconnaissant ;
Ce légitime ennui qu'au fond de l'âme excite
L'excusable fierté d'un peu de vrai mérite,
Par un juste dégoût ou par ressentiment,
Lui pouvait de tes vers envier l'agrément.

Digitized by Google

[pouvait faire que tu *refusasses* à ce siècle l'agrément de tes vers]

Mais aujourd'hui qu'on voit un héros magnanime
Témoigner pour ton nom une toute autre estime,
Et répandre l'éclat de sa propre bonté
Sur l'endurcissement de ton oisiveté,
Il te serait honteux d'affermir ton silence
Contre une si pressante et douce violence;
Et tu ferais un crime à lui dissimuler
Que ce qu'il fait pour toi te condamne à parler.

Et, s'adressant à Foucquet lui-même, il lui disait, avec un évident transport de reconnaissance et de confiance :

Oui, généreux appui de tout notre Parnasse,
Tu me rends ma vigueur lorsque tu me fais grâce;
Et je veux bien apprendre à tout notre avenir
Que tes regards bénins ont su me rajeunir.
Je m'élève sans crainte avec de si bons guides :
Depuis que je t'ai vu je ne vois plus mes rides,
Et plein d'une plus claire et noble vision,
Je prends mes cheveux gris pour cette illusion.
Je sens le même feu, je sens la même audace,
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.
Choisis-moi seulement quelque nom dans l'histoire
Pour qui tu veuilles place au temple de la Gloire
Quelque nom favori qu'il te plaise arracher
A la nuit de la tombe, aux cendres du bûcher.
Soit qu'il faille ternir ceux d'Énée et d'Achille
Par un noble attentat sur Homère et Virgile,
Soit qu'il faille obscurcir par un dernier effort
Ceux que j'ai sur la scène affranchis de la mort[1] :

1. Très obscur. J'entends ainsi : obscurcir les héros de Virgile et d'Homère en les faisant plus éclatants qu'Homère et Virgile ne les ont faits; obscurcir les héros même de Corneille en les faisant plus éclatants qu'il ne les a faits.

Digitized by Google

Tu me verras le même et je te ferai dire,
Si jamais pleinement ta grande âme m'inspire,
Que dix lustres et plus n'ont pas tout emporté
Cet assemblage heureux de force et de clarté,
Ces prestiges secrets de l'aimable imposture
Qu'a l'envi m'ont prêtée et l'art et la nature.

Œdipe eut un très grand succès, d'abord parce que, malgré ses défauts, il contenait d'admirables beautés, ensuite, comme l'a très méchamment dit La Bruyère, parce qu'il toucha les vieillards qui n'aimaient peut-être en lui que le souvenir de leur jeunesse. Ce succès rengagea d'autant Corneille dans la carrière théâtrale.

Puis ce fut *la Toison d'or*, pièce à machines, ouvrage de circonstance composé à l'occasion du mariage du roi et qui du reste contient des vers qui sont parmi les plus beaux qui soient partis de la main de Corneille. En 1660, il publia une édition de ses œuvres complètes avec *examen* de ses ouvrages et trois *discours sur le poème dramatique* qui contenaient toute sa doctrine relativement au théâtre, et qui, incidemment, sont souvent une réponse à l'ouvrage didactique de l'abbé d'Aubignac, *la Pratique du théâtre,* publié en 1657, Corneille ne laissant pas de mépriser le savant critique même quand celui-ci le louait et écrivant, par exemple, à l'abbé de Pure : « Je ne suis pas d'accord avec l'abbé d'Aubignac, de tout le bien même qu'il a dit de moi ».

En 1661, il donna *Sertorius* dont le public fut aussi satisfait qu'il l'était lui-même et, *en 1662, il vint s'établir définitivement à Paris.*

Il fit jouer, en 1663, *Sophonisbe* qui eut, à en juger par les témoignages du temps, trop peu nombreux du reste, un succès vif mais assez court, et, en 1664, *Othon* qui paraît avoir été très bien accueilli.

Digitized by Google

Dès l'*Alexandre* de Racine, pièce cependant composée dans la manière de Corneille, Corneille sentit le rival naissant. On le voit écrire à Saint-Evremond qui avait loué très vivement *Sophonisbe*: « ... Bien que les suffrages de l'importance du vôtre nous doivent toujours être très précieux, il y a des conjonctures qui en augmentent infiniment le prix. Vous m'honorez de votre estime en un temps où il semble qu'il y ait un parti fait pour ne m'en laisser aucune. Vous me soutenez quand on se persuade qu'on m'a abattu, et vous me consolez glorieusement de la délicatesse de notre siècle, quand vous daignez m'attribuer le bon goût de l'antiquité. C'est un merveilleux avantage pour un homme qui ne peut douter que la postérité ne veuille bien s'en rapporter à vous. Aussi je vous avoue, après cela, que je pense avoir quelque droit de traiter de ridicules ces vains trophées que l'on établit sur les débris imaginaires des miens et de regarder avec pitié ces opiniâtres entêtements qu'on avait pour les anciens héros refondus à notre mode. »

Le dernier trait est plutôt contre Quinault que contre Racine; mais il n'est guère douteux pour moi que Racine ne soit visé dans le reste.

Il avait d'ailleurs de cruels deuils de famille. De ses quatre fils, le second, précédemment page de la duchesse de Nemours, officier du roi, fut grièvement blessé au siège de Douai en 1667, et le troisième mourait la même année ou l'année suivante, à l'âge de quatorze ans.

Agésilas en 1666 fut une lourde chute et *Attila* en 1667, l'année même d'*Andromaque* (mais *Attila* fut joué quelques mois avant), n'eut pas un succès plus heureux.

Digitized by Google

En 1670, *Tite et Bérénice*, malgré des qualités très supérieures à celles des deux précédentes pièces, fut éclipsée par le succès de la *Bérénice* de Racine. On a beaucoup dit, sur le témoignage de Fontenelle lui-même, que cette rencontre de Racine et de Corneille sur le même sujet avait été concertée par la princesse Henriette d'Angleterre; cette tradition n'a pas été prouvée fausse et il faut avouer que le dire de Fontenelle aura toujours beaucoup de poids; mais il y a quelques raisons pour qu'on en doute et, après examen, l'historien doit ne la donner que comme probable.

En 1674, Molière donna à Corneille à faire la plus grande partie de *Psyché* qu'il était trop pressé par le temps pour écrire tout entière lui-même. Corneille se montra digne de toute admiration dans ce qu'il en écrivit, particulièrement dans le *duo* de l'Amour et Psyché : « Qu'un monstre tel que vous inspire peu de crainte... Je le sais, ma Psyché de toute la nature... »

En 1672, *Pulchérie*, qui méritait de réussir, réussit fort bien à cause du rôle original de Martian, vieillard amoureux dans lequel Fontenelle nous dit que Corneille se représenta lui-même. En 1674, ce même fils qui avait été blessé en 1667 au siège de Douai fut tué au siège de Grave. Corneille fit encore représenter cette année même son *Suréna*, qui ne réussit pas, et cessa d'écrire.

Il ne fit plus que quelques boutades comme son placet au Roi, faux placet destiné à ne pas être envoyé mais qui pourtant fut publié dans *le Mercure* de 1677 :

Plaise au Roi ne plus oublier
Qu'il m'a depuis quatre ans promis un bénéfice,
Et qu'il avait chargé le feu Père Ferrier
De choisir un moment propice

Digitized by Google

Qui pût me donner lieu de l'en remercier.
Le Père est mort, mais j'ose croire
Que si toujours Sa Majesté
Avait pour moi même bonté,
Le Père de la Chaise aurait plus de mémoire
Et le ferait mieux souvenir
Qu'un grand roi ne promet que ce qu'il veut tenir.

ou comme, dans un ordre plus élevé, le remerciement au Roi pour avoir fait représenter devant lui, en 1677 aussi, quelques pièces de Corneille depuis longtemps tenues à l'écart de la Cour :

Est-il vrai, grand monarque, et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter,
Qu'au bout de quarante ans *Cinna, Pompée, Horace*
Reviennent à la mode et retrouvent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes rivaux
N'ôte point leur vieux lustre à mes premiers travaux ?
Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père :
Ce sont des malheureux étouffés au berceau,
Qu'un seul de tes regards tirerait du tombeau.
On voit *Sertorius, Œdipe* et *Rodogune*
Rétablis par ton choix dans toute leur fortune ;
Et ce choix montrerait qu'*Othon* et *Suréna*
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna*.
Sophonisbe à son tour, *Attila, Pulchérie*
Reprendraient pour te plaire une nouvelle vie ;
Agésilas en foule aurait des spectateurs
Et *Bérénice* enfin trouverait des acteurs.
Le peuple, je l'avoue, et la cour les dégradent :
J'affaiblis, ou du moins ils se le persuadent ;
Pour bien écrire encor j'ai trop longtemps écrit
Et les rides du front passent jusqu'à l'esprit ;
Mais contre cet abus que j'aurais de suffrages,
Si tu donnais les tiens à mes derniers ouvrages !
Que de tant de bonté l'impérieuse loi
Ramènerait bientôt et peuple et cour vers moi !

Digitized by Google

« Tel Sophocle à cent ans charmait encore Athènes,
Tel bouillonnait encor son vieux sang dans ses veines »,
Diraient-ils à l'envi, lorsque Œdipe aux abois
De ses juges pour lui gagna toutes les voix.

. . . .

. . . .

Les derniers vers qu'il écrivit, selon toute apparence, sont de 1680. Ils furent écrits à l'occasion du mariage du Dauphin. Ils sont excellents pour un homme de soixante-quatorze ans et l'on n'y sent aucune faiblesse. L'âge, chez Corneille, se marque par la rareté des productions, mais non point du tout par leur débilité.

Prince, l'appui des lis et l'amour de la France,
Toi, dont au berceau même elle admira l'enfance
Et pour qui tous nos vœux s'efforçaient d'obtenir
Du souverain des rois un si bel avenir,
Aujourd'hui qu'elle voit tes vertus éclatantes
Répondre à nos souhaits et passer nos attentes,
Quel supplice pour moi, que l'âge a tout usé,
De n'avoir à t'offrir qu'un esprit épuisé !

. . . .

. . . .

La paix, ce grand chef-d'œuvre, où sa bonté suprême[1]
Pour triomphe dernier triompha de lui-même,
Il la fit, mais en maître : il en dicta les lois ;
Il rendit, il garda des places à son choix :
Toujours grand, toujours juste, et parmi les alarmes
Que répandait partout le bonheur de ses armes,
Loin de se prévaloir de leurs brillants succès,
De cette bonté seule il en crut tout l'excès,
Et l'éclat surprenant d'un vainqueur si modeste
De mon feu presque éteint consuma l'heureux reste.

. . . .

. . . . Son trône, sa couronne,
Cet amas de lauriers qui partout l'environne,

1. La bonté du Roi.

Digitized by Google

Tant de peuples réduits à rentrer sous sa loi
Sont autant de dépôts qu'il conserve pour toi;
Et mes vers, à ses pas enchaînant la victoire,
Préparaient pour ta tête un rayon de sa gloire.

. . . .

Tous les murs sont ouverts, tous les cœurs sont soumis
Et de tous ses vaincus il t'a fait des amis.

. . . .

Je t'en peindrais[1] ici la pompeuse allégresse ;
Mais pour s'y hasarder il faut de la jeunesse:
De quel front oserais-je, avec mes cheveux gris,
Ranger autour de toi les Amours et les Ris?
Ce sont de petits Dieux, enjoués, mais timides,
Qui s'épouvanteraient dès qu'ils verraient mes rides ;
Et ne me point mêler à leur galant aspect,
C'est te marquer mon zèle avec plus de respect.

Dans ces dix dernières années de sa vie, il vivait avec son frère Thomas, dans la même maison et n'ayant qu'une table. L'anecdote qui représente Pierre Corneille demandant des rimes à son frère en ouvrant un « judas » pratiqué dans le plafond, n'a pas un très grand fondement, ayant été pour la première fois ce semble rapportée par Voisenon, soixante ans environ après la mort de Corneille et étant peu vraisemblable puisque Pierre ne vécut avec Thomas que les dix dernières années de sa vie et puisque pendant ces dix dernières années il n'écrivait plus, si ce n'est les très rares petits poèmes que nous venons de mentionner.

C'est une question de savoir si, dans ses dernières années, Corneille fut dans la misère. On le voit en 1683 vendre sa maison de Rouen quatre mille trois cents livres et n'en retirer que treize cents livres, les trois

1. De son mariage.

Digitized by Google

mille autres étant destinées à l'amortissement de la pension qu'il payait pour sa fille, religieuse ; mais ce n'est qu'en 1683, et jusque-là, puisqu'il ne vendait pas, on peut croire qu'il n'était pas talonné par l'indigence. L'anecdote qui le montre faisant réparer sa chaussure chez un savetier et attendant, assis dans l'échoppe, que la réparation fût faite, d'abord ne repose sur aucun texte du temps, ensuite prouverait peu, puisque ce pourrait être seulement un exemple de la bonhomie de Corneille crevant son soulier sur le pavé pointu de Paris et entrant chez le premier savetier venu pour le faire remettre en état, et ne prouverait nullement qu'il n'eût que cette paire de chaussures.

On le voit il est vrai écrire en 1678 à Colbert une lettre déchirante et que l'on peut croire absolument sincère : « Monseigneur, Dans le malheur qui m'accable, depuis quatre ans, de n'avoir plus de part aux gratifications dont Sa Majesté honore les gens de lettres, je ne puis avoir un plus juste et plus favorable recours qu'à vous, Monseigneur, à qui je suis entièrement redevable de celle que j'y avais. Je ne l'ai jamais méritée ; mais du moins j'ai tâché à ne m'en rendre pas tout à fait indigne par l'emploi que j'en ai fait. Je ne l'ai point appliquée à mes besoins particuliers ; mais à entretenir deux fils dans les armées de Sa Majesté, dont l'un a été tué pour son service au siège de Grave ; l'autre sert depuis quatorze ans et est maintenant capitaine de chevau-légers. Ainsi, Monseigneur, le retranchement de cette faveur, à laquelle vous m'aviez accoutumé, ne peut qu'il ne me soit sensible au dernier point, non pour mon intérêt domestique, bien que ce soit le seul avantage que j'aie reçu de cinquante années de travail ; mais parce que c'était une glorieuse

Digitized by Google

marque de l'estime qu'il a plu au Roi de faire du talent que Dieu m'a donné, et que cette disgrâce me met hors d'état de faire encore longtemps subsister ce fils dans le service où il a consumé la plupart de mon peu de bien pour remplir avec honneur le poste qu'il y occupe. J'ose espérer, Monseigneur, que vous aurez la bonté de me rendre votre protection et de ne pas laisser détruire votre ouvrage. Que si je suis assez malheureux pour me tromper dans cette espérance et demeurer exclu de ces grâces qui me sont si précieuses et si nécessaires, je vous demande cette justice de croire que la continuation de cette mauvaise influence n'affaiblira en aucune manière ni mon zèle pour le service du Roi, ni les sentiments de reconnaissance que je vous dois pour le passé et que, jusqu'au dernier soupir, je ferai gloire d'être, avec toute la passion et le respect possible, votre très humble, très obéissant et très obligé serviteur... »

D'autre part il finit par obtenir, en avril 1680, une petite abbaye pour son fils l'ecclésiastique. C'était l'abbaye d'Aiguevive près Montrichard en Touraine, bénéfice de trois mille livres. D'autre part encore il ne faut pas oublier que Thomas Corneille avait très bon cœur et qu'il gagnait de l'argent avec ses pièces de théâtre et ses entreprises de littérature commerciale. Tout cela reste confus. On peut conclure sans beaucoup risquer de se tromper que Corneille en ses dernières années ne souffrit probablement pas de l'indigence, mais fut assurément dans la pauvreté.

Tout à fait à la fin il paraît bien que la gêne fut grande chez lui puisque Boileau, sur le rapport qui lui en fut fait, ressentant une véritable indignation, alla supplier le roi de rétablir la pension de Corneille,

Digitized by Google

offrant la sienne pour faire l'argent si l'on en manquait, « action très véritable, dit Louis Racine, que m'a racontée un témoin encore vivant et qu'on a eu tort de révoquer en doute puisque Boursault qui ne devait pas être disposé à la louer la rapporte dans ses lettres ». C'était en 1684. Corneille, depuis une année, au témoignage de Fontenelle qui pour tout ce qui est de la vieillesse de Pierre Corneille doit être cru, était dans un grand délabrement de santé ; « ses forces diminuèrent toujours de plus en plus et la dernière année de sa vie son esprit se ressentit beaucoup d'avoir tant produit et si longtemps ».

Enfin, dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684, il cessa de se survivre, âgé de soixante-dix-huit ans trois mois et vingt-quatre jours.

Comme il était mort dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre, il y eut contestation pour savoir qui, à l'Académie, prononcerait son éloge funèbre, du directeur du troisième trimestre qui était l'abbé de Lavau ou du directeur du quatrième trimestre qui était M. Racine. Il fut décidé très ingénieusement que les devoirs seraient partagés et que M. l'abbé Lavau ferait les frais du service funèbre qu'il était d'usage que fît le directeur en exercice et que M. Racine prononcerait l'éloge et recevrait le successeur. On nomma pour ce successeur Thomas Corneille, et Racine eut ainsi l'honneur de faire son compliment aux deux frères. Il le fit de la façon la plus judicieuse et la plus noble : « Lorsque dans les âges suivants on parlera avec étonnement des victoires prodigieuses et de toutes les grandes choses qui rendront notre siècle l'admiration de tous les siècles à venir, Corneille, n'en doutons point, Corneille tiendra sa place parmi toutes ces merveilles. La France se souviendra avec plaisir, que sous le règne du plus grand

Digitized by Google

de ses rois a fleuri le plus grand de ses poètes. On croira même ajouter quelque chose à la gloire de notre auguste monarque lorsqu'on dira qu'il a estimé, qu'il a honoré de ses bienfaits cet excellent génie; que même, deux ou trois jours avant sa mort, et lorsqu'il ne lui restait plus qu'un rayon de connaissance, il lui envoya encore des marques de sa libéralité; et qu'enfin les dernières paroles de Corneille ont été des remerciements pour Louis le Grand. Voilà, Monsieur, comme la postérité parlera de votre illustre frère, voilà une partie des excellentes qualités qui l'ont fait connaître à toute l'Europe. Il en avait d'autres qui, quoique moins éclatantes aux yeux du public, ne sont peut-être pas moins dignes de nos louanges, je veux dire homme de probité et de piété, bon père de famille, bon parent, bon ami. Vous le savez, vous qui avez toujours été uni avec lui d'une amitié qu'aucun intérêt, non pas même aucune émulation pour la gloire n'a pu altérer. Mais ce qui nous touche de plus près, c'est qu'il était encore un très bon académicien; il aimait, il cultivait nos exercices; il y apportait surtout cet esprit de douceur, d'égalité, de déférence même, si nécessaire pour entretenir l'union dans les compagnies. L'a-t-on jamais vu se préférer à aucun de ses confrères? L'a-t-on jamais vu vouloir tirer ici aucun avantage des applaudissements qu'il recevait dans le public? Au contraire, après avoir paru en maître et, pour ainsi dire, régné sur la scène, il venait, disciple docile, chercher à s'instruire dans nos assemblées, laissait, pour me servir de ses propres termes, laissait ses lauriers à la porte de l'Académie, toujours prêt à soumettre son opinion à l'avis d'autrui, et de tous, tant que nous sommes, le plus modeste à parler, à prononcer, je dis même sur des matières de poésie. »

Digitized by Google

C'était un homme simple en son extérieur jusqu'à une manière de rusticité. La Bruyère, qui à la vérité ne l'a connu que dans sa vieillesse, en parle ainsi : « Un autre est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation ; il prend un mot pour un autre et il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en revient ; il ne sait pas la réciter ni lire son écriture. Laissez-le s'élever par la composition ; il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius... »

Vigneul Marville nous dit : « A voir M. de Corneille, on ne l'aurait pas pris pour un homme qui faisait si bien parler les Grecs et les Romains et qui donnait un si grand relief aux sentiments et aux pensées des héros. La première fois que je le vis, je le pris pour un marchand de Rouen. Son extérieur n'avait rien qui parlât pour son esprit et sa conversation était si pesante qu'elle devenait à charge dès qu'elle durait un peu. Une grande princesse qui avait désiré de le voir et de l'entretenir disait fort bien qu'il ne fallait pas l'écouter ailleurs qu'à l'hôtel de Bourgogne. Certainement M. de Corneille se négligeait trop, ou pour mieux dire, la nature, qui lui avait été si libérale en des choses extraordinaires, l'avait comme oublié dans les plus communes... Il n'a jamais parlé bien correctement la langue française ; peut-être ne se mettait-il pas en peine de cette exactitude ; mais peut-être aussi n'avait-il pas assez de force pour s'y soumettre. »

Fontenelle, qui, lui aussi, n'a connu Corneille que vieux ayant un demi-siècle de moins que lui, nous dit de son côté : « M. Corneille était assez grand et assez plein, l'air fort simple et fort commun, toujours négligé, et peu curieux de son extérieur. Il avait le visage

Digitized by Google

assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, des traits fort marqués et propres à être transmis à la postérité dans une médaille ou dans un buste. Sa prononciation n'était pas tout à fait nette; il lisait ses vers avec force, mais sans grâce. »

Corneille lui-même écrivait, probablement en 1658, puisqu'il est question dans sa lettre de ses relations avec Foucquet :

En matière d'amour je suis fort inégal :
J'en écris assez bien, et le fais assez mal ;
J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville ;
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui,
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

« Voilà, Monsieur [Pellisson], une petite peinture que je fis de moi-même *il y a vingt ans*. Je ne vaux guère mieux à présent. Quoi qu'il en soit, M. le surintendant a voulu avoir ces six vers, et je ne suis pas fâché de lui avoir fait voir que j'ai toujours eu assez d'esprit pour connaître mes défauts, malgré l'amour-propre qui semble attaché à notre métier. »

L'extérieur était donc extrêmement simple et relativement peu agréable. Le dedans était un peu plus compliqué. Il était, comme la plupart des timides, extrêmement orgueilleux et les éclats de cet orgueil quand il se déclarait dans ses écrits contrastait avec l'humilité que sa timidité faisait croire qui fût en lui. Il écrivait dans l'*Excuse à Ariste,* en des vers dont les premiers semblent être de La Fontaine, mais dont les suivants sont cornéliens à souhait :

Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous :
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous ?

Digitized by Google

Et puis la mode en est et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-mêmes avec toute franchise
La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi ; mais je les ai sans brigue ;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit.
Mon travail sans appui monte sur le théâtre :
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre ;
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements.
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne ;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
Par leur seule beauté ma plume est estimée,
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.

Exactement sur le même ton il disait dans l'épître dédicatoire de *la Suivante* : « Je vous présente une comédie qui n'a pas été également aimée de toutes sortes d'esprits : beaucoup, et de fort bons, n'en ont pas fait grand état et beaucoup d'autres l'ont mise au-dessus du reste des miennes. Pour moi, je laisse dire tout le monde et fais mon profit des bons avis, de quelque part que je les reçoive. Je traite toujours mon sujet le moins mal qu'il m'est possible et, après y avoir corrigé ce qu'on m'y fait connaître d'inexcusable, je l'abandonne au public. Si je ne fais bien, qu'un autre fasse mieux ; je ferai des vers à sa louange au lieu de le censurer. Chacun a sa méthode. Je ne blâme point celle des autres et me tiens à la mienne : jusques à présent je m'en suis trouvé fort bien ; j'en chercherai une meilleure quand je commencerai à m'en trouver mal. Ceux

Digitized by Google

qui se font presser à la représentation de mes ouvrages m'obligent infiniment ; ceux qui ne les approuvent pas peuvent se dispenser d'y venir gagner la migraine ; ils épargneront de l'argent et me feront plaisir. Les jugements sont libres en ces matières et les goûts divers. J'ai vu des personnes de fort bon sens admirer des endroits sur qui j'aurais passé l'éponge et j'en connais dont les poèmes réussissent au théâtre avec éclat et qui, pour principaux ornements, y emploient des choses que j'évite dans les miens. Ils pensent avoir raison, et moi aussi : qui d'eux ou de moi se trompe, c'est ce qui n'est pas aisé à juger... Je ne me suis jamais imaginé avoir mis rien au jour de parfait, je n'espère pas même y pouvoir jamais arriver... et les plus beaux succès des autres ne produisent en moi qu'une vertueuse émulation qui me fait redoubler mes efforts afin d'en avoir de pareils :

Je vois d'un œil égal croître le nom d'autrui
Et tâche à m'élever aussi haut comme lui,
Sans hasarder ma peine à le faire descendre.
La gloire a des trésors qu'on ne peut épuiser,
Et plus elle en prodigue à nous favoriser,
Plus elle en garde encore où chacun peut prétendre.

Il aimait assez, à quoi il fait allusion dans le texte qui précède, montrer ses ouvrages à des connaisseurs avant la représentation ; mais il est à noter qu'il ne tenait aucun compte de leurs avis. Il a profité, il est vrai, docilement, des *Remarques sur la langue française* de Vaugelas, comme on peut s'en assurer par la comparaison de ses différentes éditions ; mais il n'a eu cure ni de la condamnation qu'avait faite l'hôtel de Rambouillet de son *Polyeucte,* ni des avis de l'abbé d'Aubignac et

Digitized by Google

de Chapelain qui lui avaient conseillé de changer le dénoûment d'*Horace* et à qui il répondit, au moins au second, « qu'en matière d'avis il craignait toujours qu'on ne les lui donnât par envie et pour détruire ce qu'il avait bien fait ».

Son orgueil d'auteur et son mépris, ou intellectuel ou moral pour ses confrères, ne me paraît pas devoir être mis en doute. Il l'entraîna un peu loin et par exemple jusqu'à avoir au moins les apparences des sentiments qu'il supposait chez les autres. Il parut envieux successivement de Quinault et de Racine. Mais je crois qu'il faut s'entendre. Racine fut injuste en l'appelant *malevola vetus poeta*. Corneille était *moins* malveillant qu'il n'était, par orgueil, incapable de comprendre un système littéraire ou un goût littéraire qui n'était pas le sien, et c'était très sincèrement qu'il n'admettait pas d'une part la manière de Quinault et d'autre part celle de Racine. Il était quelqu'un, *mutatis mutandis*, comme le Hugo des *Burgraves* en face de la *Lucrèce* de Ponsard.

Avec cela il ne laissait pas, en bon Normand de race, d'être prudent et avisé. On a vu que ce n'est qu'en 1658, à cinquante-deux ans d'âge et après vingt-huit ans de succès, qu'il se décida à quitter Rouen où le retenait le petit office dont il vivait. Cet exode je l'explique un peu par le goût du théâtre qui le reprenait, un peu peut-être par celui de la Du Parc, un peu par le désir d'élever ses enfants et de les établir et de les pousser dans le monde, un peu par le sentiment que le centre littéraire se déplaçait et que décidément il était à Paris plutôt qu'à Rouen où véritablement il avait été au commencement du siècle ; mais enfin il vint ici très tard et en s'abstenant d'y venir il avait si

Digitized by Google

bien calculé que plût à Dieu peut-être qu'il n'y fût jamais venu.

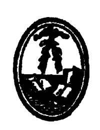
Il était du reste, comme Racine a tenu à le dire, très probe, très loyal, très bon père, très bon frère, très bon ami, extrêmement sûr et, ce qui ne laisse pas d'être assez rare, même chez les très grands hommes de lettres, d'une haute conscience. C'est, tout compte fait, un des beaux exemplaires de l'humanité. Napoléon, ce qui l'honore, a dit de lui : « Je l'aurais fait prince ». C'eût été inutile ; il l'était.

Son éducation littéraire me paraît avoir été très restreinte. Il ignorait à peu près, peut-être complètement, le grec. Il ne me paraît pas avoir lu, même dans les traductions, les tragiques grecs, sauf *Œdipe,* et encore il apparaît bien que c'est plutôt dans Sénèque qu'il la lu. Il a un peu pratiqué les auteurs espagnols, probablement dans les traductions qui abondaient alors. Ce qu'il a lu surtout ce sont des historiens obscurs pour y chercher des sujets inattendus et la *Poétique* d'Aristote et peut-être Scaliger et Castelvetro pour y chercher les fameuses règles et la manière de les interpréter. Ne doutons pas qu'il n'ait été très ignorant, comme la plupart des poètes de la première moitié du XVIIe siècle, et très peu curieux de lecture. Il semble que la littérature française fatiguée, après la Pléiade, de bibliophagie, se soit reposée dans un régime plus doux et plus discret pendant une soixantaine d'années.

Mais, s'il lisait peu, il était très intelligent, très subtil même, s'assimilait rapidement les idées qui circulaient, en était curieux et pour ainsi dire, à leur égard, à l'affût, comme nous le verrons en examinant ses ouvrages. Rien de ce qui a constitué la mentalité et les diverses mentalités de son temps ne lui a été

Digitized by Google

inconnu, ni étranger ; à ce point de vue dans Pierre il y a déjà du Thomas et Pierre a, comme on aurait dit de son temps, des parties de journaliste. Je n'ai pas besoin de dire que cela est absolument nécessaire à l'homme de théâtre, puisqu'il s'adresse à la foule et à la foule directement et immédiatement atteinte par lui et par conséquent *au rêve de la foule,* à ce que, en un certain temps, elle caresse confusément comme un idéal ou entretient vaguement comme une préoccupation à demi consciente mais perpétuelle. Il lui est loisible, sans doute, de dépasser ce rêve, mais à la condition de l'avoir d'abord rencontré et d'avoir comme passé par lui, et il lui est loisible de le porter plus haut qu'il n'est, mais après l'avoir touché et manié de plein contact. C'est exactement, bien des fois, ce qu'a fait Corneille.



Digitized by Google

SA POÉTIQUE

J'APPELLE Poétique d'un auteur l'idée générale qu'il a de son art et les idées de détail qu'il a sur son art. Pour celle de Corneille il n'est pas absolument nécessaire de faire attention aux dates. Elle est la même dans ses épîtres dédicatoires, dans ses *Examens* et dans ses *Discours sur le poème dramatique.*

Avant Corneille il y a eu en France deux écoles tragiques, celle du XVIe siècle, celle de 1600 à 1630. Pour l'école du XVIe siècle il s'agissait simplement d'imiter les Grecs, en retranchant de leur tragédie ce qui n'était pas proprement tragique et, par compensation, en y mettant un peu plus d'art oratoire et un peu plus aussi d'incidents. Ils en retranchent la musique : « *Melodia extra rem penitus est* », dit Scaliger. Ils en retranchent le spectacle : « *Tanto longior apparatus* ». La tragédie ne doit être que « une imitation par l'action d'un événement illustre, avec un dénoûment malheureux, en vers ». La poésie lyrique devrait donc en être éliminée. Ils n'osent pas aller jusque-là et puisque les Grecs ont eu des chœurs ils auront des chœurs. Mais Scaliger en dit, comme Aristote : « *otiosus curator rerum,* s'intéressant aux choses sans agir », limi-

Digitized by Google

tant ainsi le rôle du chœur beaucoup plus qu'Horace n'avait fait.

En conséquence, il faut un sujet important et pitoyable et il faut une intrigue bien faite; il faut « bien bâtir la fable et la déduire de telle sorte qu'elle change, transforme, manie et tourne l'esprit des écoutants d'ici, de là... qu'elle soit bien entrelacée, mêlée, entrecoupée, reprise... qu'il n'y ait rien d'oisif ni d'inutile... faire que les écoutants voient maintenant une joie tournée tout soudain en tristesse et maintenant au rebours... » En conséquence, il faut unité d'action. « Un sujet très court » (Scaliger) et prenant l'histoire qu'on raconte très près de son dénoûment pour être sûr qu'il n'y a pas plusieurs actions (Exemples de Scaliger). En conséquence, car en plusieurs jours il y aurait risque qu'il y eût plusieurs actions, unité de temps : la pièce ne doit pas excéder la durée de vingt-quatre heures (Ronsard, Préface de la *Franciade,* Scaliger, à la suite d'Aristote). En conséquence, car il est difficile qu'une histoire qui se passe en différents lieux ne soit pas composée de plusieurs actions, et aussi pour la vraisemblance, étant invraisemblable que le spectateur soit immobile et que la scène bouge, unité de lieu (Scaliger, Vauquelin de la Fresnaye).

Et quel est l'*intérêt* particulier que l'on viendra chercher au théâtre? L'Intérêt de curiosité. On viendra savoir *comment cela finit,* comment une situation donnée se dénoue, comment un problème posé se résout. Pelletier du Mans loue nos romans français et aussi Virgile d'avoir « suspendu la curiosité du lecteur, désireux et hâtif d'aller voir l'Événement ». Autre intérêt très recherché au XVIe siècle, très demandé par les critiques aux auteurs : l'intérêt moral; il faut d'une part

Digitized by Google

que la tragédie enseigne quelque chose et quelque chose de bon, d'autre part qu'elle soit semée de sentences et maximes morales faciles à retenir qui enseignent la moralité. « Le but du poète n'est pas le plaisir, mais l'enseignement moral » (Scaliger). En raison de ces principes qui sont communs aux critiques et aux auteurs du xvi[e] siècle, la tragédie du xvi[e] siècle a été oratoire, sentencieuse, morale, peu lyrique (sauf les chœurs conservés par habitude) — avec, sinon la réalité, du moins le désir, d'une action une, forte, concentrée et excitant un intérêt de curiosité.

De 1600 à 1650, les règles s'oublient et le goût de l'action s'accuse. Plus d'unités, accumulation d'incidents. Drame shakespearien de Jean Schelandre, *Tyr et Sidon*, et tout le théâtre de Hardy. L'intérêt de curiosité domine, mais satisfait dans ses appétits grossiers; on lui jette incidents sur incidents, non dans le désir d'enchaînement et de logique qu'il n'a pas encore. Deux innovations : l'amour dans la tragédie et le personnage sympathique. L'amour déjà a inspiré le théâtre de Montchrétien; l'influence italienne précipite ce mouvement, l'*Astrée* y contribue et mêle la bergerie au poème dramatique. L'emploi du personnage sympathique est une forme de l'intérêt de curiosité : on est avide d'abord de connaître ce qui arrivera; puis on l'est et davantage de savoir ce qui arrivera à un personnage que l'on aime. Le théâtre de 1600 à 1660 est plein d'héroïsmes persécutés, de héros vengeurs, etc. La préface de *Tyr et Sidon* revendique la complète liberté du poète, le mélange du comique et du tragique, la suppression des unités, la suppression du monologue, la suppression du messager, l'action toujours vive et animée et impétueuse, l'originalité, la

Digitized by Google

suppression de l'imitation, l'affranchissement à l'égard des anciens.

Le personnage sympathique devient peu à peu le personnage extraordinaire, le héros de roman à aventures et à exploits miraculeux. Les contingences les plus romanesques n'étonnent point et sont demandées. Encore en 1637 l'Académie trouverait naturel et souhaitable que le comte (du *Cid*) mal tué ressuscitât à la fin ou fût découvert comme n'étant pas le père de Chimène. En un mot, le théâtre est tout entier romanesque à la manière de La Calprenède et accepté et désiré comme tel.

Soudain, vers 1625, une insurrection de lettrés contre le romantisme de 1620, contre la préface de *Tyr et Sidon* se produit. Heinsius[1], Mairet, Chapelain, d'autres encore vinrent réclamer « une action qui soit une, c'est-à-dire telle qu'à une maîtresse et principale action toutes les autres se rapportent comme les lignes qui vont de la circonférence au centre » ; (Mairet) l'unité de temps et de lieu en s'appuyant, non sur les préceptes d'Aristote, mais sur l'*exemple* des anciens et sur la commodité du lecteur qui ne se sentira ni promené en plusieurs endroits, ni tiré péniblement en longueur de temps. De 1625 à 1640 (La Mesnardière) et à 1657 (d'Aubignac), ces règles s'accuseront comme de plus en plus rigoureuses. D'autre part, le goût de la tragédie moralisante renaît et s'affermit de plus en plus en s'appuyant sur deux textes d'Aristote : « Il faut que les mœurs soient bonnes » et « la Tragédie par la terreur et la pitié purge les passions du même genre » (*catharsis*). Par « mœurs bonnes » les uns entendent qu'il faut que

1. Dont l'ouvrage, *Poétique d'Aristote* avec commentaires, remonte à 1611, mais dont l'influence n'apparaît que vers 1623.

Digitized by Google

toutes les mœurs soient exemplaires, les autres qu'il faut que soient bonnes les mœurs des personnages principaux. Par la *catharsis* presque tous entendaient que la tragédie devait exciter la terreur et la pitié et les épurer, les ennoblir, les faire passions belles et nobles. Le contresens est certain encore qu'on ne soit jamais sûr de n'en pas faire un en comprenant autrement. Pour approcher du sens probable de la *catharsis*, il faut remonter à Platon et en suivre l'histoire depuis Platon jusqu'à Aristote, puisque Aristote est très souvent guidé par le désir de contredire Platon. Or Platon, dans *le Sophiste*, compare la purgation (*catharsis*) de l'esprit à celle du corps. Elle consiste à chasser de l'esprit les mauvaises opinions comme on chasse du corps, avant de lui donner des aliments nouveaux, tout ce qui en embarrasse les fonctions. « Il faut traiter le malade par la réfutation, lui faire honte de lui-même, lui apprendre à reconnaître qu'il ne sait que ce qu'il sait et non ce qu'il croit savoir, etc. » Et les arts doivent avoir pour but de purifier l'âme par la beauté, comme la science la purifie par la vérité, l'art devant ne conserver des passions que ce qui en est compatible avec l'amour du beau. C'est ainsi que la musique calme les transports des Corybantes, de même que pour endormir les enfants les mères n'emploient pas le repos mais un mouvement rythmé et un son rythmé (*Lois*) ; mais la poésie ne purge pas l'esprit de ses passions, elle ne fait que les exciter et les flatter et particulièrement la tragédie. La tragédie (*République*, X) amollit les courages en les inclinant à la terreur et à la pitié. L'homme est naturellement poussé à la pitié. Quand il est en présence d'une tragédie il se relâche du soin de contenir son humeur larmoyante parce qu'il n'a pas honte

Digitized by Google

de pleurer sur des choses qui lui sont étrangères et sur les malheurs de braves gens et cela l'attendrit, l'amollit, lui donne des habitudes de faiblesse et d'alanguissement; et c'est pour cela que, tout en couvrant de fleurs les poètes, il faut les chasser de la République. Or Aristote, trouvant Platon trop sévère et toujours soucieux de le contredire, s'avise que cette purgation des passions par la science, que cette purgation déjà plus douteuse, selon Platon, des passions par la musique, la poésie et particulièrement la tragédie, contrairement à l'opinion de Platon, *peuvent l'opérer*. La tragédie excite la terreur et la pitié, soit, mais en les excitant sur des objets imaginaires elle en purge le cœur du spectateur et laisse ce cœur ferme et vaillant en face de la réalité. A l'égard de la pitié et de la peur elle est un dérivatif, elle est une soupape de sûreté, elle est la part du feu. Il faut que l'homme satisfasse son penchant à la pitié et à la peur : il le satisfera au théâtre et n'aura plus besoin de le satisfaire ailleurs. *D'autant plus* qu'Aristote ne dit pas du tout que la tragédie purge la terreur et la pitié, mais les passions du même genre (non pas τούτων, mais τοιούτων), ce qui veut probablement dire que c'est la *sensibilité générale* de l'homme que la tragédie, par l'emploi de la pitié et de la terreur, peut *purger* dans le sens que nous venons de voir; la tragédie, par la pitié et la terreur, satisfait la sensibilité générale de l'homme et en la satisfaisant l'en débarrasse et le laisse énergique devant le réel. Voilà très probablement ce qu'Aristote a voulu dire. Je ne suis pas de son avis et ne crois point que le meilleur moyen d'habituer l'homme à la fermeté dans la vie soit de le faire trembler et pleurer dans un théâtre; mais enfin voilà très probablement ce qu'Aristote a

Digitized by Google

voulu dire. Mais les hommes du XVIIe siècle ne l'ont pas compris ainsi (non pas même Racine, comme nous le verrons dans un autre ouvrage). Ils ont compris qu'Aristote avait voulu dire que la tragédie, par l'emploi de la terreur et de la pitié, devait *rectifier* la pitié et la terreur *elles-mêmes*, les resserrer dans de justes bornes, les ramener à une honnête moyenne ; Heinsius : « *Si recte adhibeantur horror et miseratio defectum suum atque excessum expiant et purgant, mediocritatem vero relinquunt* — Bien administrées la peur et la pitié rejettent leur faiblesse et leur excès, restent dans un juste milieu » ; Sarrazin (*Discours sur la tragédie*) (1640) : « En excitant la terreur et la pitié la tragédie en laisse après une *médiocrité raisonnable* dans l'esprit des spectateurs ». — Il dit aussi : « On s'accoutume à la terreur et à la pitié comme les chirurgiens s'accoutument à panser les plus douloureuses plaies sans frémir », ce qui est un autre sens et ce qui veut dire que la terreur et la pitié employées dans les tragédies *émoussent* nos facultés de pitié et de terreur et cela est plus rapproché du sens vrai selon moi d'Aristote, mais il y a toujours cette idée de rectification de la faculté de pitié et de rectification de la faculté de terreur.

De quelque façon qu'ils aient compris les « bonnes mœurs » d'Aristote et sa *catharsis*, tous les hommes de lettres de la première moitié du XVIIe siècle en ont conclu, allant tout à fait dans le même sens que Scaliger et reprenant la tradition du XVIe siècle, que la tragédie devait être éminemment morale. La Mesnardière dira en 1640 que sans doute les mœurs de *tous* les personnages d'une tragédie ne peuvent pas être bonnes ; mais que cependant la morale doit recevoir satisfaction d'abord par la punition, au dénoûment, des méchants

Digitized by Google

et le bonheur des bons, ensuite par la présence sur la scène d'un professeur de morale qui « menace le coupable de la justice divine et exagère et déteste sa honteuse infirmité ». D'Aubignac l'abbé ira à l'extrême comme il fait toujours et, comme Diderot plus tard, considérera la tragédie comme un sermon très supérieur en efficace au sermon lui-même : « C'est *en vain* qu'on veut porter à la vertu les peuples, les âmes vulgaires, les esprits du dernier ordre par un discours soutenu de raisons et d'autorité... Ce que ces discours ne sont pas capables de faire la tragédie le fera. » Tous ces docteurs ès sciences dramatiques ont fait exactement, de 1610 à 1660, la théorie du drame de Pixérécourt. Remarquez que c'est quasi toujours au point de vue de la moralité que Scudéri se place pour juger du *Cid* et que l'Académie elle-même lui donne raison sur ce point, qu'elle blâme la scène I de l'acte V (« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix... ») comme « rendant scandaleux le caractère de Chimène qui cède trop aisément à son amour », qu'elle trouve le dénoûment « malséant », qu'elle trouve Chimène « dénaturée », que, tout en approuvant nettement « la lutte de ces mouvements » (amour et devoir), elle trouve condamnable que ce soit l'amour qui finisse par triompher, chose qui lui paraîtrait « plus naturelle chez un homme que chez une femme ».

Goût de l'action et de l'action extraordinaire, goût du héros extraordinaire et romanesque; grand souci des règles considérées comme des vraisemblances et comme des commodités plus grandes pour le spectateur, goût d'une haute moralité, telles sont les tendances générales du temps, telle est la poétique générale aux alentours de 1630.

Digitized by Google

Celle de Corneille n'est pas très différente, mais elle est peu différente. En quoi elle est conforme à l'esprit du temps, ce qu'elle apporte de nouveau, ce qui la gêne, ou plutôt Corneille lui-même en tant que producteur, et les accommodements qu'elle cherche avec ce qui la gêne, c'est ce qu'il y a à examiner.

Corneille est très conforme à l'esprit général de son temps d'abord en ce qu'il veut de grands sujets, des sujets illustres. C'est le premier mot de ces trois discours : Il faut « de grands sujets qui émeuvent fortement les passions et qui en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang ». Aussi est-ce une loi de les chercher dans l'histoire ou dans la fable parce que seules l'histoire et la fable les donnent grands — pour une autre raison aussi que nous verrons plus loin. Il faut que les sujets soient « soutenus ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire ou par la préoccupation de l'opinion (vérité légendaire) qui nous donne ces mêmes auditeurs comme déjà persuadés ». Une tragédie qui ne serait pas fondée sur un grand sujet ne serait qu'une comédie. « Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois et qui ne courent aucun péril ni de leur État ni de leur vie, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. »

Et la différence entre la tragédie et la comédie — voici sa règle — c'est que « la tragédie veut pour son sujet une action illustre, extraordinaire, sérieuse et que la comédie *s'arrête* à une action commune et enjouée ». Voilà pour les sujets.

L'action, par suite, doit être, elle aussi, non seulement extraordinaire, mais *invraisemblable*. Le mérite

Digitized by Google

essentiel d'une action dramatique est d'être invraisemblable. Aristote a peut-être dit le contraire, mais s'il l'a dit il a tort. « On en est venu [qui? je ne vois pas] jusqu'à établir une doctrine *très fausse* qui est que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable[1]. Les grands sujets doivent toujours aller au delà du vraisemblable » et voilà une raison pourquoi il faut les emprunter à l'Histoire ou à la Légende; c'est qu'en effet, en tant qu'invraisemblables « ils ne trouveraient aucune créance s'ils n'étaient soutenus ou par l'autorité de l'histoire ou par la préoccupation de l'opinion commune... Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère, mais l'histoire le dit et la représentation de ces grands crimes ne souffre pas d'incrédules. Il n'est pas vraisemblable qu'Andromède... mais c'est une fiction que l'antiquité a reçue... Ce qui ne serait pas permis c'est d'inventer sur ces exemples : ce que la vérité ou l'opinion fait accepter serait rejeté s'il n'avait point d'autre fondement qu'une ressemblance avec cette vérité ou cette opinion. »

Ce n'est pas à dire pour cela qu'il ne faille mettre sur la scène que des rois, des empereurs ou des héros; « les infortunes des autres hommes y trouveraient place s'il leur en arrivait d'assez *illustres* et d'assez *extraordinaires* pour le mériter et que *l'histoire prît assez de soin d'eux pour nous les apprendre* » (Nous donnerions comme exemples l'histoire de Lesurques ou celle de Latude). En un mot, le spectateur ne s'intéresse qu'à l'invraisemblable vrai; pour qu'il croie vrai l'invraisemblable il faut qu'il sache que c'est arrivé.

1. Celui qui a dit cela a abusé d'Aristote, disant *des conditions du sujet* ce qu'Aristote dit seulement de *la manière de le traiter.*

Digitized by Google

Tel est le caractère essentiel de la Tragédie selon Corneille. Lope de Vega pensait de même : « L'histoire pour la tragédie, la fiction pour la comédie » (*Arte nuovo,* IV). Alfieri pensera de même : « Le fait n'étant connu de personne n'obtiendrait pas cette vénération, cette *confiance préventive* qui est nécessaire » (*Sulla Rosmunda*). Pour donner à la tragédie une grande autorité sur les esprits, il faut de plus y mêler de grands intérêts humains. Une tragédie n'est pas une comédie, n'est pas une histoire d'amour, n'est pas une pastorale.

Que sera-t-elle donc ? Elle sera, par exemple, un grand tableau historique. « La dignité de la Tragédie demande quelque grand intérêt de l'État ou quelque passion plus mâle et plus noble que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. » Cela est un peu fort et contrarie ce goût de la galanterie qui s'est introduit dans le théâtre depuis juin 1600. Corneille le reconnaît : « Cette maxime semblera nouvelle d'abord ; elle est toutefois de la pratique des anciens chez qui nous ne voyons aucune tragédie où il n'y ait qu'un intérêt d'amour à démêler » ; et cherche un compromis ; il y aura de l'amour dans les pièces, mais il ne tiendra que le second rang : « Il est à propos d'y mêler l'amour parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème et leur laisse le premier. »

Ceci est une véritable erreur de Corneille. Saint-Évremond sera avec lui pour des raisons morales et du reste très contestables, mais Voltaire sera dans le vrai en posant cette règle qu'il faut ou que l'amour n'ait

Digitized by Google

aucune place dans une tragédie ou qu'il y ait toute; mais encore on voit bien que ce mélange est une concession que Corneille fait au goût de son temps; mais encore cette erreur est une erreur et n'a pas laissé de lui coûter assez cher.

Corneille est d'accord aussi avec son temps pour ce qui est de l'intrigue. Il veut une action bien menée, bien déduite et bien conclue, une exposition claire, un nœud compliqué, un dénoûment inattendu et terrible ou imposant. C'est avec plaisir qu'il trouve dans Aristote la formule : un commencement, un milieu et une fin, et avec complaisance qu'il la développe; il y ajoute des prescriptions beaucoup plus rigoureuses qu'elle, une liaison très forte entre les scènes, une génération logique des actes les uns par les autres.

« Le premier acte doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour les actions principales que pour les épisodiques, de sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier ou, du moins, appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. Cette maxime nouvelle est assez sévère et je ne l'ai pas toujours gardée; mais j'estime qu'elle sert beaucoup à fonder une véritable unité d'action [ou à en donner l'apparence, ce qui, du reste, est quelque chose] par la liaison de toutes celles qui concourent dans le poème. » Il ne faut pas d'épisodes détachés; « l'Infante du *Cid* est de ce nombre » (oui; mais non pas absolument. Elle sert à montrer que Rodrigue n'est pas aimé de la seule Chimène : beaucoup à cette époque, un peu toujours le spectateur aime que « le héros » soit aimé de toutes les femmes; ce lui est un *signe* de son mérite). « Les actions particulières qui amènent la

Digitized by Google

principale doivent avoir une telle liaison que les dernières soient produites par celles qui les précèdent et que toutes aient leur source dans la *protase* qui doit former le premier acte. Cette règle, *bien qu'elle soit nouvelle et contre l'usage des anciens*, a son fondement sur deux passages d'Aristote : « Il y a une grande différence entre les événements qui viennent les uns après les autres et ceux qui viennent les uns des autres. Tout ce qui se passe dans la tragédie doit arriver nécessairement ou vraisemblablement de ce qui l'a précédé. » De tout cela se fait l'intérêt de curiosité et c'est-à-dire l'intérêt qui vient de l'attente de l'événement, le « qu'est-ce qui va arriver? » De cet intérêt Corneille est très partisan. Il blâme les prologues d'Euripide et ceux de Plaute. L'attente doit toujours être excitée. « Il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doive faire dans celui qui suit. » — « Il faut réserver toute la catastrophe pour le cinquième acte et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont de savoir de quel côté elle tournera est cause qu'ils la reçoivent avec plus de plaisir : ce qui n'arrive pas quand elle commence avec cet acte. L'auditeur qui la sait trop tôt n'a plus de curiosité et son attention languit durant tout le reste qui ne lui apprend rien de nouveau. Le contraire s'est vu dans *la Mariamne* [de Tristan, où Mariamne meurt au IIe acte], mais je ne conseillerais à personne de s'appuyer sur cet exemple. »

Il ne doit rien y avoir après la catastrophe : « Comme il est nécessaire que l'action soit complète, il faut aussi ne rien ajouter au delà parce que quand l'effet est arrivé l'auditeur ne souhaite plus rien et s'ennuie de

Digitized by Google

tout le reste ». *Omne supervacuum*... Les anciens ont méconnu cette loi ; ils ont eu tort. « Je ne sais quelle grâce a eu chez les Athéniens la contestation de Ménélas et de Tencer sur la sépulture d'Ajax que Sophocle fait mourir au IVe acte. Mais je sais que de notre temps la dispute du même Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille lassa fort les oreilles quoiqu'elle partît d'une bonne main [Benserade : *La Mort d'Achille*]. Je ne puis dissimuler même que j'ai peine à comprendre comment on a pu souffrir le Ve acte de *Mélite* et le Ve acte de *la Veuve*. »

Corneille est encore d'accord avec son temps en aimant l'intrigue non seulement forte et bien liée, mais encore compliquée. La pièce de lui qu'il admire le plus c'est *Rodogune* : « Cette tragédie me paraît être un peu plus à moi que celles que j'ai précédemment composées, à cause des *incidents* surprenants qui sont purement de mon invention et n'avaient jamais été vus au théâtre. »

Corneille est encore très conforme à l'esprit de son temps en aimant le personnage sympathique pour lequel l'auteur intéresse le public et qu'il glorifie et récompense selon les vœux du spectateur. Il reconnaît très judicieusement — ce qui simplement prouve que les Grecs étaient des hommes et que les spectateurs du XVIIe siècle et ceux du nôtre sont des enfants, ce qui aussi vient peut-être de ce que chez les anciens il n'y avait pas de spectatrices et qu'il y en a chez les modernes — que les anciens ne se sont nullement inquiétés de cela : « La seconde utilité de la tragédie se rencontre en la peinture naïve [naturelle] des vices et des vertus... Les anciens se sont souvent contentés de cette peinture, sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions et punir les mauvaises (*Médée*

Digitized by Google

d'Euripide, *Thyeste* de Sénèque). Notre théâtre souffre difficilement de pareils sujets. Thyeste n'y a pas été fort heureux et Médée y a trouvé plus de faveur ; mais aussi la perfidie de Jason... la fait paraître si injustement opprimée que le spectateur entre aisément dans ses intérêts... » Il faut qu'il y ait un nœud secret, une sympathie entre le spectateur et le héros et cette sympathie consistera en ceci que le spectateur pourra considérer le héros ou les héros comme semblables à lui : « Pourquoi sommes-nous sévèrement touchés des malheurs de Chimène et de Rodrigue ? Parce qu'ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux. »

Corneille enfin est fort bien d'accord avec le goût de son temps pour ce qui est du théâtre moral, mais en voyant plus clair qu'eux, ce me semble, dans cette question de moralité. A la vérité, il a compris la *catharsis* de la façon à mon avis la plus erronée, l'interprétant ainsi. « La *pitié* d'un malheur où nous voyons tomber notre semblable nous porte à la *crainte* d'un pareil malheur pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter, ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge dans ce malheur la personne que nous plaignons. La pitié pour Chimène doit purger en nous ce trop d'amour qui cause son infortune. » Mais il faut lui accorder qu'il ne croit pas du tout à ce déracinement ou à cette rectification et que, d'accord par avance avec le célèbre passage de Pascal sur lui, il ajoute avec bonne grâce : « J'ai bien peur que le jugement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais d'effet dans la réalité » ; et il donne pour exemple *le Cid* qui n'a jamais guéri personne de l'amour.

Digitized by Google

Sur les « mœurs qui doivent être bonnes », ce qui n'est pas moins embarrassant, Corneille biaise encore par un contresens volontaire sur le mot χρήστος et suppose que ce mot veut dire idéal, parfait *même dans le mauvais*, qu'Aristote voulait des personnages « qui eussent dans leur perversité la bonté, la noblesse, l'énergie dont ils étaient susceptibles », qu'il faut rapprocher ce passage de celui où Aristote dit que la tragédie peint les hommes meilleurs qu'ils ne sont et la comédie pires, et sans être très formel il en arrive à cette idée que par « bonnes » il faut entendre *grandes*.

Il *constate* le goût très décidé du spectateur français pour l'*impression générale* morale et moralisante ; il parle de cet intérêt « qu'on aime à prendre pour les vertueux » ; il a très bien démêlé et défini le premier ce que quelques vers de ses pièces présentent de caractéristique, à savoir la lutte de la passion et du devoir : « Le combat des passions contre la nature (?)[1] ou du devoir contre l'amour occupe la meilleure partie du poème et de là naissent les grandes et fortes émotions qui renouvellent à tout moment et redoublent la conversation ». Quant aux moyens classiques alors de produire l'impression morale au théâtre, maximes et dénouement rémunérateur de la vertu, il est assez complaisant pour le premier et très sévère pour le second : « ... sentences et instructions morales qu'on y peut semer plus que partout ; mais il en faut user sobrement, *les mettre rarement en discours généraux* ou ne les pousser guère loin, surtout lorsqu'on fait parler un homme passionné, ou qu'on lui fait répondre par un

1. Probablement le combat des passions contre la « tendresse du sang » dont il parle dans un autre passage cité plus haut.

Digitized by Google

autre ; car il ne doit avoir non plus de patience pour les entendre que de quiétude d'esprit pour les concevoir et les dire. Dans les délibérations d'État, où un homme d'importance consulté par un roi s'explique de sens rassis, ces sortes de discours trouvent lieu de plus d'étendue ; mais enfin il est toujours bon de les réduire souvent de la thèse à l'hypothèse[1] et j'aime mieux faire dire à un acteur : « *l'amour vous donne beaucoup d'inquiétude* » que : « *l'amour donne beaucoup d'inquiétude* aux esprits qu'il possède ». Ce n'est pas que je voulusse entièrement bannir cette dernière façon de s'énoncer sur les maximes de la morale et de la politique. Tous mes poèmes demeureraient bien estropiés si l'on en retranchait ce que j'y en ai mêlé ; mais encore un coup, il ne les faut pas pousser loin sans les appliquer au particulier ; autrement c'est un lieu commun qui ne manque jamais d'ennuyer l'auditeur, parce qu'il fait languir l'action, et *quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralité,* il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornements ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher. »

Quant au dénoûment vertueux, il a *commencé* et *fini* par marquer à son égard un mépris à peu près entier. En 1635, dans sa préface de *Médée,* il dit formellement : « La tragédie nous décrit *indifféremment* les bonnes et les mauvaises actions, sans nous proposer les dernières pour exemples et, si elle nous en veut faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition, qu'elle n'affecte pas de nous faire voir ». Dans le *pre-*

1. Vieux sens du mot encore usité chez les ecclésiastiques. La thèse est l'idée générale, l'hypothèse est l'idée particulière tirée d'un fait ou d'un ensemble de faits, ou l'idée générale ramenée aux faits dont s'agit et accommodée et ajustée à eux.

Digitized by Google

mier discours, sans être plus partisan du dénoûment vertueux, il reconnaît que le gros du public le réclame et donne les raisons pourquoi il en est ainsi : « C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, *qui n'est pas un précepte de l'art*, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls. Il était dès le temps d'Aristote et peut-être qu'il ne plaisait pas trop à ce philosophe puisqu'il dit « qu'il n'a eu de vogue que par l'imbécillité du jugement des spectateurs et que ceux qui le pratiquent s'accommodent au goût du peuple et écrivent selon les souhaits de leur auditoire ». En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur le théâtre sans lui souhaiter de la prospérité et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que, quand il en demeure accablé, nous sortons avec chagrin et remportons une espèce d'indignation contre l'auteur et les acteurs ; mais quand l'événement remplit nos souhaits et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie et remportons une entière satisfaction de l'ouvrage et de ceux qui l'ont représenté... »

Il revient sur cette idée que cette pratique était inconnue d'Aristote et des Grecs : « Le fruit qui peut naître des impressions qui font la force de l'exemple lui manquait [à Aristote] ; la punition des méchantes actions et la récompense des bonnes n'était pas dans l'usage de son siècle, comme nous les avons rendues de celui du nôtre. » Et enfin, comme se dégageant de la contrainte des préjugés de son temps, il énonce la grande règle qui est qu'il n'y a d'efficace et qu'il n'y a à chercher que la vérité sans parti pris : « La seconde

Digitized by Google

utilité du poème dramatique se rencontre en la *naïve peinture* des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet quand elle est bien achevée, et que les traits en sont si reconnaissables qu'on ne peut les confondre l'un dans l'autre, ni prendre le vice pour la vertu. *Celle-ci se fait alors toujours aimer quoique malheureuse ; celui-ci se fait toujours haïr quoique triomphant.* Les anciens se sont souvent contentés de cette peinture sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions et punir les mauvaises[1]. »

Ce qui l'a gêné dans le goût, dans les préjugés, dans les coutumes et dans les maximes de son temps, c'est, à le considérer comme théoricien, comme *poéticien,* ce qui nous reste à considérer. Ce qui l'a gêné ce n'est pas le goût de la moralité, nous avons vu sa position à cet égard ; ce n'est pas l'intérêt de curiosité, nous avons vu qu'il en est très partisan ; ce n'est pas le besoin d'intrigue logique et même compliquée, il aime l'intrigue et il est plus sévère sur « la pièce bien faite » que les professeurs de règles de son temps ; ce n'est pas le goût de l'extraordinaire et du romanesque, nul plus que lui n'a eu ces goûts-là. C'est seulement d'une part la galanterie, d'autre part, non pas les règles, mais l'étroitesse des règles. Il n'a jamais aimé l'amour dans la tragédie. Nous avons vu qu'il regrettait la liberté qu'avait la tragédie antique de s'en passer et

1. Cf. *Examen* de *la Place Royale* : «... bien qu'il ne soit pas besoin que les grands crimes soient punis dans la tragédie parce que leur peinture imprime assez d'horreur pour en détourner les spectateurs. Il n'en est pas de même des fautes de cette nature [un parti pris et une gageure d'inconstance, d'infidélité], et elles pourraient engager un esprit jeune et amoureux à les imiter, si l'on voyait que ceux qui les commettent vinssent à bout, par ce mauvais moyen, de ce qu'ils désirent ».

Digitized by Google

que pour s'ajuster à son temps il proposait de le mettre au second rang et de l'employer comme accessoire. S'étant très bien aperçu que c'est l'amour qui avait réussi dans *le Cid*, au lieu de pousser du côté où il avait rencontré le succès, il rebroussa au contraire pour ainsi dire et, dans les pièces suivantes, il donna presque toute la place aux grands sentiments nobles, le patriotisme, la générosité victorieuse de l'esprit de vengeance, le sentiment religieux, l'amour conjugal posthume. Peut-être précisément parce qu'il était toujours amoureux, un peu honteux de l'être, réagissait-il contre ce sentiment et s'en interdisait la peinture en son théâtre dans la mesure où cela était possible de son temps.

A mesure qu'il avançait, d'une part étant de plus en plus amoureux il mettait comme sans le vouloir plus d'amour dans ses pièces et Voltaire l'a bien remarqué : « A mesure que Corneille vieillissait il s'obstinait davantage à traiter l'amour qui dans son dépit d'y réussir si mal se plaignait *que la seule tendresse fût toujours à la mode*. D'ordinaire la vieillesse dédaigne des faiblesses qu'elle ne ressent plus ; l'esprit contracte une fermeté sévère qui va jusqu'à la rudesse; mais Corneille au contraire mit dans ses derniers ouvrages plus de galanterie que jamais, et quelle galanterie ! peut-être voulait-il jouter contre Racine dont il sentait malgré lui la prodigieuse supériorité dans l'art si difficile de rendre cette passion aussi noble, aussi tragique qu'intéressante »; d'autre part le triomphe de la galanterie au théâtre, le succès de Quinault, le succès de Racine qu'il confondait avec Quinault sans s'apercevoir que Racine était en réaction autant contre Quinault que contre Corneille, l'irritait très fort contre

Digitized by Google

l'emploi au théâtre des passions de l'amour et contre les héros doucereux et il écrivait à Saint-Évremond (1666) : « Me voulez-vous bien permettre d'ajouter ici que vous m'avez pris par mon faible et que ma *Sophonisbe,* pour qui vous montrez tant de tendresse, a la meilleure part de la mienne? Que vous flattez agréablement mes sentiments quand vous confirmez ce que j'ai avancé touchant la part que l'amour doit avoir dans les belles tragédies et la fidélité avec laquelle nous devons conserver à ces vieux illustres ces caractères de leur temps, de leur nation et de leur humeur! *J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions.* Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis ; mais vous vous déclarez du mien ; n'est-ce pas assez pour vous en être redevable au dernier point et me dire toute ma vie votre... »

Corneille est très nettement un partisan de la tragédie grecque et à ce titre est une anomalie dans le théâtre français, comme Racine le serait s'il était l'auteur seulement d'*Esther* et d'*Athalie*.

Ce qui a gêné Corneille encore c'est non pas les règles, mais l'étroitesse des règles. Les règles à cette époque c'était avant tout, presque uniquement, les Trois Unités. Il avait commencé, dans sa province, par les ignorer complètement. Il n'en a été averti qu'à l'époque de *la Suivante* (1634). Il a commencé par ne pas les connaître, il a continué pendant quelque temps par les mépriser et à la fin par s'y conformer le plus possible, souvent en les tournant à force de les respec-

Digitized by Google

ter. Du temps de *Clitandre,* avec une verdeur juvénile, il se moque des règles. Préface de *Clitandre* : « Je me donne la liberté de choquer les anciens d'autant mieux qu'ils ne sont pas en état de me répondre. » Mais à partir de *la Suivante* (il est chez Richelieu) il devient à la fois, à l'égard des règles, très respectueux et très chicaneur, ce qu'il est resté toute sa vie. Préface de *la Suivante :* « Les règles des anciens sont assez religieusement observées ici. Il n'y a qu'une action principale à quoi toutes les autres aboutissent; son lieu n'a pas plus d'étendue que celle du théâtre et le temps n'en est pas plus long que celui de la représentation, si vous en exceptez l'heure du dîner qui se passe entre le premier et le second acte. La liaison même des scènes, qui n'est qu'un embellissement et non pas un précepte, y est gardée et si vous prenez la peine de compter les vers vous n'en trouverez pas en un acte plus qu'en l'autre. Ce n'est pas que je me sois assujetti depuis aux mêmes rigueurs. J'aime à suivre les règles; mais, loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris. *Savoir les règles et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre,* ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace... Cependant mon avis est celui de Térence [et ce sera littéralement celui de Racine et de Molière] : puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple et d'attirer un grand

Digitized by Google

monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles afin de ne pas déplaire aux savants et recevoir un applaudissement universel.... autrement notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur et aimeront mieux dire que nous avons mal entendu les règles que de nous donner des louanges quand nous serons décriés par le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir. »

L'art d'apprivoiser les règles est celui qu'il a pratiqué dans toutes ses *préfaces* et *examens*. Il est gêné par les unités, il les observe à peu près en écrivant son œuvre, puis il s'ingénie à montrer qu'il les a observées dans la mesure où elles peuvent l'être sans être gênantes.

Pour ce qui est de l'unité d'action, il en est partisan, comme tout homme de bon sens, mais étant amoureux à la fois de l'intrigue *rigoureuse* et de l'intrigue compliquée, il y a conflit et il voudrait bien une action une et plusieurs actions, une action une et plusieurs événements se ramenant par leur concours à constituer une action une. Aristote avait dit que dans le poème tragique aussi bien que dans l'épique l'unité était l'unité d'action et non l'unité de Héros. Partant de là, Corneille, d'abord, cherche ce que c'est à proprement parler qu'une action, ce qui en constitue l'unité, ce qui fait qu'il y en a une et non pas deux, et il s'avise assez judicieusement que c'est dans la comédie l'unité d'*obstacle* et dans la tragédie l'unité de *péril*. Tant que le même obstacle se dresse devant, par exemple, les vœux des amoureux, il y a unité d'action; tant que le même péril est suspendu sur le héros ou les deux héros, il y a unité d'action. *Conséquemment* il peut y avoir plusieurs actions secondaires, plusieurs

Digitized by Google

actions concourant à une : « Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans la tragédie et plusieurs obstacles dans la comédie, *pourvu* que de l'un on tombe *nécessairement* dans l'autre ; car alors la sortie du péril premier ne rend point l'action complète puisqu'elle en attire un second ». Disant la même chose en d'autres termes il écrira : « Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet devant avoir un commencement, un milieu et une fin (Aristote), ces trois parties, non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il ne doit y avoir qu'une *action complète* qui laisse le spectateur dans le calme ; mais elle ne peut le faire que par *plusieurs* autres *imparfaites* qui lui servent d'achèvement et tiennent le spectateur dans une agréable suspension. » Ici est le secret désir de Corneille.

Il a toujours souhaité *faire tenir un poème épique dans une tragédie*. Trois, cinq, dix actions constituant une action unique en ce sens que le péril du héros n'est épuisé, pour ainsi parler, qu'à la fin de la dixième, liaison par génération entre plusieurs actions successives, subordination d'une infinité d'actions à une action générale, voilà l'accommodement. Corneille aspire au théâtre shakespearien.

Et en même temps que le foisonnement il aime l'intrication logique et ingénieuse. *Héraclius* lui paraît très bien. Un poème épique dans un labyrinthe, une épopée dans un casse-tête chinois, Shakespeare dans Scribe, c'est sa tendance, à laquelle tantôt il a cédé pleinement, tantôt il n'a fait que des concessions partielles, tantôt il a résisté.

Digitized by Google

Il reconnaît, d'après les principes que nous venons d'exposer avec lui, qu'*Horace* pèche par une duplexité d'action, puisque le meurtre de Camille n'est pas contenu nécessairement dans la victoire d'Horace. Je le défendrai ici très volontiers contre lui-même en disant d'abord que si le meurtre de Camille n'est pas contenu nécessairement dans la victoire d'Horace, il y est contenu assez vraisemblablement; en disant surtout que pourvu qu'il y ait une unité, *quelle qu'elle soit* du reste, dans une œuvre d'art, il suffit; qu'il peut y avoir par exemple une unité morale, une unité de sentiment général, à la condition toutefois que cette unité soit personnifiée, soit incarnée dans un personnage de l'unité d'*Horace*; c'est Horace qui fait l'unité d'*Horace*. A quoi le spectateur s'intéresse, à quoi du moins il doit s'intéresser, c'est à l'âme du vieil Horace, c'est à cet homme patriote et père, patriote ardent et père tendre qui au service de sa patrie se voit privé en un jour de trois de ses enfants sur quatre, qui supplie qu'on conserve « pour elle » ce quatrième. Tant qu'on ne saura pas ce qui est arrivé en définitive à ce personnage, il y aura unité de péril et par conséquent unité d'action; en tout cas il y aura *unité* et cela suffit. C'est ici, quoi que je vienne de dire, plutôt une unité d'intérêt moral qu'une unité d'intérêt de curiosité; mais, tout juste, d'autant que je mets l'intérêt moral ou sentimental au-dessus du puéril intérêt de curiosité, d'autant je mets *Horace* au-dessus d'*Héraclius* et de *Rodogune*.

Pour ce qui est des unités de temps et de lieu, d'abord il en a très bien vu, et profondément, les vraies raisons et l'importance; ensuite il n'a pas laissé de les trouver gênantes, comme il va sans le dire. Il les a trouvées très bien fondées en raison puisqu'il faut

Digitized by Google

au théâtre chercher le plus de vraisemblance que possible et puisque restant immobile au théâtre cette convention m'est pénible qui m'impose de me figurer que je me suis transporté à cent lieues d'où j'étais et puisque ne passant que deux heures au théâtre cette convention m'est pénible qui m'impose de me figurer qu'il s'est passé vingt ans entre le premier acte et le second. C'est à ces raisons qu'il s'est rendu et c'est à elles qu'il adhère pleinement.

Il y en a d'autres qu'il n'a pas vues et qui sont bien pourtant dans le sens même de sa poétique générale. Les unités de lieu et de temps resserrent et contractent le drame et, ainsi ramassé, le drame a une force d'impression double ou triple. *Le Cid* ferait moins d'effet si les deux duels et le combat de Rodrigue étaient disséminés en trois ans, encore que cela eût permis à l'auteur de marier Chimène et Rodrigue au cinquième acte. *Horace* ferait moins d'effet si ne s'accumulaient point en six heures (ce qu'ils font d'une manière très vraisemblable) l'espoir de paix, le combat des Horaces et des Curiaces, le meurtre de Camille, le procès criminel.

Autre raison, de dramaturgie proprement dite, très importante : l'absence d'unité de temps ou d'unité de lieu force à *faire une exposition au commencement de chaque acte*. Si le lieu a changé entre l'acte I et l'acte II, il faut qu'au commencement de l'acte II une action nous dise : « Nous étions à Cadix, nous sommes à Édimbourg » ; si un grand temps s'est passé entre l'acte II et l'acte III, il faut, au commencement de l'acte III, qu'une action nous dise : « Dix ans se sont passés » et il faut aussi que quelqu'un nous dise : « Ce jeune homme que vous ne reconnaissez pas c'est

Digitized by Google

l'enfant que vous avez vu il y a un quart d'heure, c'est-à-dire il y a dix ans. » Si l'exposition initiale est déjà une nécessité assez désagréable, on comprend combien mettent de langueur et de froid dans une pièce toutes ces expositions supplémentaires. Voilà pourquoi l'idéal est toujours une seule action, un seul lieu, un temps très court, et pourquoi, sans s'asservir aux unités, à cause des très beaux sujets incompatibles avec elles qu'elles forceraient de ne pas traiter, il faut toujours s'efforcer de s'en rapprocher.

Quoi qu'il en soit, Corneille aime les unités; on voit qu'il les aime même plus strictes que ne le faisaient les dogmatiques les plus sévères : « Ne nous arrêtons ni aux douze ni aux vingt-quatre heures; mais resserrons l'action du poème dans *la moindre durée* qu'il nous sera possible, afin que la représentation *ressemble mieux* et soit plus parfaite. Ne donnons, s'il se peut, à l'une que les deux heures que l'autre remplit. Je ne crois pas que *Rodogune* [que l'action de *Rodogune*] en demande guère davantage et peut-être qu'elles suffiraient pour *Cinna*. »

Mais, naturellement, il estime les unités gênantes et susceptibles de rendre impossibles de très beaux sujets, ce qui serait une grande perte pour l'art. « Il est de beaux sujets où l'on ne peut s'empêcher de faire violence à cette règle... Dans la tragédie les intérêts publics sont mêlés d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître. Il y entre des batailles, des prises de ville, de grands périls, des révolutions d'État et tout cela va malaisément avec la promptitude que la règle exige. »

Donc *apprivoisons* la règle de l'unité de temps. Aristote dit « un jour ou à peu près »; veut-il dire

Digitized by Google

douze heures, vingt-quatre heures? on discute là-dessus. Mettons une trentaine. « Je me servirai même de la licence que donne ce philosophe d'excéder un peu et je pousserai jusqu'à trente. »

De même pour l'unité de lieu; après bien des délibérations il en arrive à élargir le lieu jusqu'à l'étendre à la superficie de toute une ville: « J'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait se passer dans une seule ville aurait l'unité de lieu » ; et il a bien raison, car ce à quoi tient inconsciemment le spectateur c'est à n'être pas *transporté* et il se voit très bien en face d'une ville sans changer de place.

Enfin Corneille arrive, sur l'affaire de ces deux unités, à un accommodement qui sent le Normand un peu, mais qui du reste est de très bon sens et qui est d'un homme qui a pratiqué le théâtre. Les auteurs ont l'habitude, pour montrer qu'ils savent les règles, de marquer soigneusement et formellement les limites de temps et de lieu par certains mots que prononcent les acteurs. On voit cela déjà dans la *Cléopâtre* de Jodelle. Les Allemands ont dit que nos tragédies étaient des drames à la clepsydre et que notre poème dramatique marche en regardant l'horloge. De ce que font nos auteurs c'est précisément le contraire qu'il faudrait faire. Il ne faudrait jamais faire d'allusion au temps ou au lieu ; car si l'on n'en parlait pas le spectateur n'y songerait point et en parler c'est les lui rappeler, d'où naissent des chicanes sur l'impossibilité de faire tenir tant d'événements en si peu de temps et en si peu d'espace ou sur les contorsions qu'a faites l'auteur pour les y faire tenir. Laissons vagues le temps et le lieu et le public n'y songera point : « Je donnerai à un auteur scrupuleux un conseil que peut-être il trouvera salutaire, c'est de

Digitized by Google

ne marquer aucun temps préfix dans son poème, ni aucun lieu déterminé. L'imagination de l'auditeur aurait plus de liberté de se laisser aller au courant de l'action si elle n'était point fixée par ces marques et il pourrait ne s'apercevoir pas de cette précipitation si elles ne l'en faisaient souvenir et y appliquaient son esprit malgré lui. Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au roi dans *le Cid* qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure après la défaite des Maures pour avant que de combattre Don Sanche; je l'avais fait pour montrer que la pièce est dans les vingt-quatre heures et cela n'a servi qu'à avertir le spectateur de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. »

Tout de même pour l'unité de lieu : « Je voudrais que ces deux lieux [ou plusieurs] *n'eussent point besoin de diverses décorations* et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Rome, Paris, Lyon. Cela aiderait à tromper l'auditeur qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse dont il y a peu de gens qui soient capables. »

Ceci n'est pas un escamotage; c'est la notion très nette d'une loi théâtrale et d'une loi de l'art qui est la nécessité des conventions. Il faut des conventions en art. On n'y échappe pas; quand on veut y échapper on tombe d'une convention dans une autre. Se dérober à une d'elles, c'est avertir le public de celles qui restent. Une statue est blanche, d'une couleur uniforme. Lui mettre des yeux en pierres précieuses ce n'est pas se rapprocher du vrai, c'est avertir le regardant qu'on s'en écarte. Il demandera qu'on lui donne la couleur de la chair; on la lui donnera, dans les

Digitized by Google

salons de cire ; il demandera qu'on fasse marcher les mannequins et l'on sera de plus en plus loin de la vérité pour l'avoir cherchée. De même on s'aperçoit (Scaliger, Ogier, d'Aubignac) qu'il est invraisemblable qu'en un même lieu et en vingt-quatre heures tant de choses se passent. Alors changeons de lieu et étendons les limites du temps. Bien ; mais il faudra alors que chaque lieu ne soit pas vague ; il faudra des décorations très exactes. « La localité, dira Hugo dans la *préface de Cromwell,* est une partie importante de la réalité. » Oui bien, mais on se demandera comment une bataille, une émeute peut se passer dans une pièce de six mètres carrés. Notez encore que la décoration minutieuse détourne l'attention du drame lui-même vers les objets matériels. Au demeurant nous sommes tombés d'une convention dans une autre qui a ses inconvénients comme la première avait les siens. Dira-t-on : évitons toutes les conventions et dans six mètres carrés et dans une demi-heure ne faisons se passer que ce qui, dans la réalité, se passe dans six mètres carrés et dans une demi-heure ? Soit, mais dans la réalité qu'est-ce qui se passe dans six mètres carrés et dans une demi-heure ? Le plus souvent il ne s'y passe rien du tout. La seule pièce possible dans ce système serait *le Caprice*. Encore au *Caprice* six mètres carrés suffisent mais une demi-heure ne suffit pas. Je ne vois guère que *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* qui convienne. Et justement c'est cela. Une visite, voilà ce que le théâtre sans aucune convention peut représenter. C'est peut-être insuffisant.

Acceptons donc certaines conventions nécessaires. Les unités de temps et de lieu sont des conventions parmi vingt autres. Elles ont pour elles d'être plus

Digitized by Google

vraisemblables que d'autres et d'être particulièrement commodes pour le spectateur. Elles ont pour elles, en resserrant le drame, de lui donner pour ainsi dire plus de force de pénétration. Elles sont très acceptables à la condition de ne pas les observer avec superstition, et à la condition de les oublier complètement quand le sujet ne peut s'en accommoder et quand, en même temps, il vaut qu'on les oublie.

Telles sont les raisons de Corneille qui sont marquées au coin du bon sens. Ajoutons un mot : il était admis que dans les pièces à machines, sortes d'opéras, les unités de temps et de lieu pussent être tenues pour n'existant pas. C'est pour cela que dans *Don Juan*, qui est un peu une pièce à machines, Molière s'en est affranchi. L'opéra et la pièce à machine ont beaucoup contribué à ruiner les unités de lieu et de temps en habituant le public à voir des pièces, très agréables quelquefois, qui s'en passaient. Or Corneille a écrit un nombre assez considérable de pièces à machines (*l'Illusion comique, Andromède, la Toison d'or, Psyché*). Il a donc coopéré de loin à la destruction de l'unité de temps et de lieu, quelque chères, malgré les tempéraments qu'il y a mis, qu'elles lui fussent et quelque raisonnables qu'elles lui aient paru.



Digitized by Google

SES COMÉDIES

Ce n'est pas dans les comédies de Corneille que nous trouverons l'application de ses théories dramatiques et le lecteur est prié de garder pour un chapitre ultérieur le souvenir du précédent. Mais Corneille a commencé par des comédies et sa première manière de travailler pour le théâtre a eu une grande influence sur la façon dont il y travailla toujours et donc il convient de commencer l'étude de ses œuvres par Corneille auteur comique.

Il commença, sans rien connaître de la réforme de Mairet qui du reste datait de la veille, par la comédie-imbroglio et tragi-comique, avec complication de l'intrigue, propos d'amour, scènes de folie indéfiniment prolongées, etc. C'était *Mélite*. Elle ne déplut pas, mais on dit au jeune provincial qu'il n'y avait pas assez d'incidents faisant effet et il écrivit *Clitandre,* tragédie romanesque de cape et d'épée, à péripéties multipliées, à duels fantastiques, avec *tous les mauvais goûts du temps* pratiqués de propos délibéré — si l'on en croit l'*Examen* par l'auteur. Il y avait quelquefois de l'éloquence et vraiment déjà du Corneille; mais surtout du Théophile:

Digitized by Google

O vous qui me restez d'une troupe ennemie
Pour marques de ma gloire et de son infamie,
Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux,
Par où mon sang emporte et ma vie et mes maux!
Ah! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes pas mortelles.

Dans *la Veuve,* tout simplement il trouva la vraie comédie et il ne faut pas l'attendre au *Menteur* pour dire cela. La comédie française, jusqu'à *la Veuve,* n'était qu'une bouffonnerie et qu'une parade, souvent sordide. *La Veuve* est la pièce d'un homme qui a peut-être lu Térence ou bien plutôt qui n'a pas besoin de l'avoir lu. L'intrigue, du moins pendant les premiers actes, est facile et claire. Il y a des caractères, un joli portrait du timide :

Mon baladin[1] muet se retranche en un coin,
Pour faire mieux jouer sa prunelle de loin ;
Après m'avoir de là longtemps considérée,
Après m'avoir des yeux mille fois mesurée,
Il m'aborde en tremblant, avec ce compliment :
« Vous m'attirez à vous ainsi que fait l'aimant. »
. . . .
— Vous êtes donc de fer, à ce que je puis voir. »
Ce grand mot étouffa tout ce qu'il voulait dire,
Et pour toute réplique il se mit à sourire.
Depuis il s'avisa de me serrer les doigts
Et retrouvant un peu l'usage de la voix,
Il prit un de mes gants : « La mode en est nouvelle,
Me dit-il, et jamais je n'en vis de plus belle ;
Vous portez sur la gorge un mouchoir fort carré ;
Votre éventail me plaît d'être ainsi bigarré ;
L'amour, je vous assure, est une belle chose ;
Vraiment vous aimez fort cette couleur de rose ;
La ville est en hiver tout autre que les champs.

1. Mon danseur.

Il y a de la satire littéraire, ce qui annonce la comédie du XVIIe siècle ; encore qu'il y ait quelques exemples au XVIe :

Que dit-il de ma fille? — Ah! madame, il l'adore!
Il n'a pas encor vu de miracles pareils :
Ses yeux à son avis sont autant de soleils;
L'enflure de son sein un double petit monde;
C'est le seul ornement de la machine ronde.
L'amour à ses regards allume son flambeau
Et souvent pour le voir il ôte son bandeau;
Diane n'eut jamais une si belle taille;
Auprès d'elle Vénus ne serait rien qui vaille;
Ce ne sont rien que lis et roses que son teint.
. . . .
— Ah! c'est aller trop loin; un si flatteur langage
N'est pas de ce qu'on pense un bien sûr témoignage.
— Madame, je vous jure, il pèche innocemment
Et s'il savait mieux dire, il dirait autrement.
C'est un homme tout neuf : que voulez-vous qu'il fasse?
Il dit ce qu'il a lu.

Il y a un peu de Marivaux. La « maîtresse » d'un « amant » timide et qui est d'une condition au-dessous d'elle déplore ce double obstacle aux aveux qu'elle pourrait attendre de lui et qu'elle désirerait en recevoir :

Il me sert en esclave et non pas en amant,
Tant son respect s'oppose à mon contentement!
Ah! que ne devient-il un peu plus téméraire?
Que ne s'expose-t-il au hasard de me plaire?
Amour, gagne à la fin ce respect ennuyeux
Et le rends moins timide ou l'ôte de mes yeux!

Il y a de jolis vers dans le goût classique :

Les femmes de son âge ont ce mal ordinaire
De régler sur les biens une pareille affaire :
Un si honteux motif leur fait tout décider
Et l'or qui les aveugle a droit de les guider.

Digitized by Google

Il y a la plus jolie « déclaration » du monde, et qui, ce qui est rare, révèle dans l'auteur un homme qui a aimé et qui en perdant l'esprit en a beaucoup gardé :

Ce n'est point une erreur, pardonnez-moi, madame,
Ce sont les mouvements les plus sains de mon âme.
Il est vrai, je vous aime, et mes feux indiscrets
Me sont un dur supplice en demeurant secrets;
Je reçois sans contrainte une ardeur téméraire,
Mais, si j'ose brûler, je sais aussi me taire,
Et près d'un rare objet, mon unique vainqueur,
Je puis tout sur ma langue et rien dessus mon cœur.
En vain j'avais appris que la seule espérance
Entretenait l'amour dans sa persévérance:
J'aime sans espérer, et mon cœur enflammé
A pour but de vous plaire et non pas d'être aimé.
L'amour devient servile alors qu'il se dispense[1]
A n'allumer ses feux que pour la récompense;
Ma flamme est toute pure, et sans rien présumer
Je ne cherche en aimant que le seul bien d'aimer.

Vers la fin, la pièce devient une comédie à quiproquos, à méconnaissances, à enlèvements, etc. ; mais jusque-là elle est charmante et l'enthousiasme avec lequel elle fut accueillie (« le soleil est levé, disparaissez étoiles » Scudéri — etc.) n'a rien qui soit encore aujourd'hui pour nous étonner. Quant à Corneille il sentait bien la valeur de cet ouvrage et sinon ce qu'il avait fait entièrement, du moins ce qu'il avait voulu faire et ce vers quoi il tendait désormais quand il disait dans sa préface : « La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours et la perfection des portraits consiste dans la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux

1. Qu'il prend la permission de.

Digitized by Google

qu'ils représentent et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en auteurs. »

Dans *la Galerie du Palais* nous trouvons une nouvelle invention, d'importance secondaire il est vrai, mais intéressante : Corneille essaye de la comédie réaliste. En provincial plus amoureux de Paris que les Parisiens comme il arrive toujours et en provincial qui veut se montrer « bien parisien » comme il arrive souvent, il met sur la scène un coin de Paris avec ses habitants, leurs coutumes, leurs usages, leurs façons de parler et leurs gestes. Dans ce décor et, comme nous dirions, dans ce milieu il place une comédie d'intrigue assez agréable, une suite de dépits amoureux et de surprises de l'amour. Le tout, quoique sautillant, est un peu traînant aussi, ce qui n'est pas incompatible.

La Suivante est une comédie romanesque dans l'acception la plus nette de ce mot. On y voit ce que nous appellerions une demoiselle de compagnie chercher à supplanter sa maîtresse, semer la zizanie entre des amants, aboutir au malheur de tous, mais aussi au sien et finissant par faire des imprécations tragiques (et assez belles) contre tout le monde. Il y a un vieillard amoureux, le premier dans Corneille, mais donné comme antipathique et odieux. Le style est, évidemment à dessein, très rapproché de la conversation courante. Certaines parties font contraste avec lui étant du style lyrique, comme, sans compter les imprécations de la fin, le monologue de Florame : « Dépourvu de conseil comme de sentiment... » et cet autre monologue du même Florame :

Grands Dieux qui m'enviez cette juste allégeance
Qu'un amant supplanté tire de sa vengeance

Digitized by Google

Et me cachez le bras dont je reçois les coups,
Est-ce votre dessein que je m'en prenne à vous?
Est-ce votre dessein d'attirer mes blasphèmes
Et qu'ainsi que mes maux mes crimes soient extrêmes?
Qu'à mille impiétés osant me dispenser,
A votre foudre actif je donne où se lancer?
Ah! souffrez qu'en l'état de mon sort déplorable
Je demeure innocent encor que misérable;
Destinez à vos feux d'autres objets que moi:
Vous n'en sauriez manquer quand on manque de foi.
Employez le tonnerre à punir les parjures
Et prenez intérêt vous-même à mes injures:
Montrez en me vengeant que vous êtes des Dieux
Ou conduisez mon bras, puisque je n'ai point d'yeux
Et qu'on sait dérober d'un rival qui me tue
Le nom à mon oreille et l'objet à ma vue.

La Place Royale, à bien des égards, n'est point bonne du tout. D'abord ne croyez point sur la foi des manuels de littérature qu'elle soit comme *la Galerie du Palais* une pièce réaliste. Elle n'a de réaliste que son titre et elle n'est qu'une comédie d'intrigue et d'imbroglios, et de lettres supposées et d'enlèvements. Mais elle contient un type qui est infiniment curieux à considérer; c'est celui d'Alidor. Alidor est un jeune homme qui, d'une part, très amoureux craint l'amour, les liens où il engage, la sujétion à laquelle il soumet, et qui d'autre part tient à honneur de dompter en lui l'amour pour rester maître de lui et pour se prouver à lui-même qu'il est maître de sa passion, à commencer par la plus impérieuse. « Ne parle pas », dit-il,

Ne parle pas d'un nœud dont le seul nom m'alarme:
J'idolâtre Angélique, elle est belle aujourd'hui,
Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui?
Et pour peu qu'elle dure, aucun me peut-il dire
Si je pourrai l'aimer jusqu'à ce qu'elle expire?

Digitized by Google

Du temps, qui change tout, les révolutions
Ne changent-elles pas nos résolutions ?
Est-ce une humeur égale et ferme que la nôtre ?
N'a-t-on point d'autres goûts en un âge qu'en l'autre ?
Juge alors le tourment que c'est d'être attaché
Et de ne pouvoir rompre un si fâcheux marché.

Et d'autre part, après que pour diriger Angélique vers un autre « amant » il l'a traitée durement et presque outragée,

Pour forcer sa colère à de si doux effets,
Quels efforts, cher ami, ne me suis-je point faits ?
Malgré tout mon amour, prendre un orgueil farouche,
L'adorer dans le cœur et l'outrager de bouche,
J'ai souffert ce supplice et me suis feint léger,
De honte et de dépit de ne pouvoir changer.

Et enfin quand, par un enlèvement mêlé d'un quiproquo il va mettre Angélique entre les bras d'un autre, son amour qui est vrai et son orgueil se battant ensemble, il en arrive à ce *monologue d'irrésolution* que nous retrouverons si souvent chez Corneille, qui du reste se termine par une ferme décision de persister dans son orgueil.

Enfin la nuit s'avance et son voile propice
Me va faciliter le succès que j'attends
Pour rendre heureux Cléandre et mes désirs contents.
Mon cœur, las de porter un joug si tyrannique,
Ne sera plus qu'une heure esclave d'Angélique.
Je vais faire un ami possesseur de mon bien ;
Aussi dans son bonheur je rencontre le mien.
C'est moins pour l'obliger que pour me satisfaire,
Moins pour le lui donner qu'afin de m'en défaire.
Ce trait paraîtra lâche et plein de trahison ;
Mais cette lâcheté m'ouvrira ma prison.
Je veux bien à ce prix avoir l'âme traîtresse
Et que ma liberté me coûte une maîtresse.

Digitized by Google

Que lui fais-je, après tout, qu'elle n'ait mérité,
Pour avoir malgré moi fait ma captivité?
Qu'on ne m'accuse point d'aucune ingratitude :
Ce n'est que me venger d'un an de servitude.

Mais son amour lui revient en ce moment, comme il est naturel, plus fort qu'il n'a jamais été et il hésite. Pourquoi — il en est encore temps — ne pas enlever Angélique pour lui au lieu de l'enlever pour Cléandre? Car il l'aime et c'est bien parce qu'il l'aime qu'il la fuit et qu'il la donne, mais c'est parce qu'il l'aime qu'il ne peut s'empêcher de songer à la garder :

Hélas! que mon consentement
Par un si doux effort fut surpris aisément!
Quel excès de plaisirs goûta mon imprudence
Avant que réfléchir sur cette violence!
Examinant mon feu, qu'est-ce que je ne perds?
Et qu'il m'est cher vendu de connaître mes fers!
Je soupçonne déjà mon dessein d'injustice,
Et je doute s'il est ou raison ou caprice;
Je crains un pire mal après ma guérison
Et d'aller au supplice en rompant ma prison.
Alidor, tu consens qu'un autre la possède!
Tu t'exposes sans crainte à des maux sans remède!
Ne romps point les effets de son intention
Et laisse un libre cours à ton affection.

« Et en un mot enlève-là pour toi. »

Mais comment donc? Qu'il cède à sa passion! Il n'est donc pas un homme supérieur? Il est donc du commun? Il n'est donc pas maître de lui?

Quoi! Je m'arrête encor! Je balance, je doute!
Mes résolutions, qui vous met en déroute?
Revenez, mes desseins, et ne permettez pas
Qu'on triomphe de vous avec un peu d'appas.
En vain pour Angélique ils prennent la querelle,
Cléandre, elle est à toi; nous sommes deux contre elle.

Digitized by Google

Ma liberté conspire avecque tes ardeurs ;
Les miennes désormais vont tourner en froideurs;
Et lassé de souffrir un si rude servage
J'ai l'esprit assez fort pour combattre un visage.
Ce coup n'est qu'un effet de *générosité*
Et je ne suis honteux que d'en avoir douté.
Amour, que ton pouvoir tâche en vain de paraître!
Fuis, petit insolent, *je veux être le maître*.
Il ne sera pas dit qu'*un homme tel que moi*,
En dépit qu'il en ait, obéisse à ta loi.

Ce personnage, je n'ai guère besoin de le faire remarquer, c'est Corneille lui-même, c'est Corneille jeune ou vieux, et dans ses premiers vers et dans les vers qu'il écrivait pour « la Marquise » nous avons vu quelque chose et même beaucoup de ces sentiments ; et c'est surtout le personnage principal de toutes les tragédies de Corneille ou de la plupart, le *généreux*, dans un sens particulier du mot, l'homme qui est capable de vaincre ses passions pour le plaisir de les vaincre, pour l'honneur de les vaincre, pour la joie de se dire qu'il est capable de les dompter et pour le bonheur de dire, en parlant de lui : « Un homme comme moi ». Ce personnage est né, il faut qu'on s'en souvienne, *en 1635* et dans *la Place Royale*. Cela fait un jeu de mots et il est plein d'un très juste sens.

Quoique ce ne soient pas *toujours* les parties les plus hautes de son caractère et celles que nous venons d'analyser qui y règnent, le monologue final d'Alidor est si joli que je prends plaisir à le transcrire. Angélique s'est retirée dans un couvent :

Que par cette retraite elle me favorise !
Alors que mes desseins cèdent à mes amours
Et qu'ils ne sauraient plus défendre ma franchise,
Sa haine et ses refus viennent à leur secours.

Digitized by Google

J'avais beau la trahir, une secrète amorce
Rallumait dans mon cœur l'amour par la pitié :
Mes feux en recevaient une nouvelle force
Et toujours leur ardeur en croissait de moitié.

Ce que cherchait par là mon âme peu rusée,
De contraires moyens me l'ont fait obtenir ;
Je suis libre à présent qu'elle est désabusée
Et je ne l'abusais que pour le devenir.

Impuissant ennemi de mon indifférence,
Je brave, vain Amour, ton débile pouvoir ;
Ta force ne venait que de mon espérance
Et c'est ce qu'aujourd'hui m'ôte son désespoir.

Je cesse d'espérer et commence de vivre ;
Je vis dorénavant puisque je vis à moi,
Et quelque doux assaut qu'un autre objet me livre,
C'est de moi seulement que je prendrai la loi.

. . . .
. . . .

Cependant Angélique enfermant dans un cloître
Ses yeux dont nous craignions la fatale clarté,
Les murs qui garderont ces tyrans de paraître
Serviront de remparts à notre liberté.

Je suis hors du péril qu'après son mariage
Le bonheur d'un jaloux augmente mon ennui
Et ne serai jamais sujet à cette rage
Qui naît de voir son bien entre les mains d'autrui.

Ravi qu'aucun n'en ait ce que j'ai pu prétendre,
Puisqu'elle dit au monde un éternel adieu,
Comme je la donnais sans regret à Cléandre,
Je verrai sans regret qu'elle se donne à Dieu.

Le propos de Corneille, dans son *Examen* de *la Place Royale,* sur Alidor, est bien singulier : « Cet amour de son repos n'empêche point qu'au cinquième acte

Digitized by Google

il ne se montre encore passionné pour cette maîtresse malgré la résolution qu'il avait prise de s'en défaire et les trahisons qu'il lui a faites, de sorte qu'il semble ne commencer à l'aimer véritablement que quand il lui a donné sujet de le haïr. Cela fait une inégalité de mœurs qui est vicieuse. » Cela fait une vérité de mœurs qui est excellente et c'est ce qu'il y a de plus piquant dans la pièce et c'en est presque le fond même. Est-il vrai que les auteurs de génie ne comprennent jamais ce qu'ils font et que c'est le public qui leur apprend ce qu'ils ont voulu faire? Il n'est pas trop paradoxal de le soutenir. Cependant Corneille est un des génies les plus conscients que je sache. Je demeure étonné.

L'Illusion comique n'a aucune prétention ni aucun dessein que d'amuser. Elle y réussit pleinement. C'est une fantaisie facile et divertissante. Le genre en est tout nouveau, ni intrigue, ni imbroglio, ni surprises. Un père qui a perdu son fils demande à un magicien de le lui faire voir. Le magicien le lui montre valet d'un matamore, rival du matamore, ayant des duels et prompt aux estocades; puis comédien jouant une tragédie que le père prend pour l'histoire vraie de son fils. Le matamore poltron est amusant; le tout est de verve et de mouvement vif. Ce que Corneille montrait là c'était sa virtuosité et sa souplesse à se plier à tous les genres. Corneille fait remarquer qu'une servante délaissée et qui se venge y parle le langage d'une grande dame. Cela a pu surprendre en ce temps, mais ne nous étonne plus depuis que nous savons que l'amour égalise les conditions, ce qui est peut-être une vérité.

Après *Médée, le Cid, Horace, Cinna* et *Polyeucte,* Corneille, pour se délasser, ne dédaigna point de revenir à la comédie par *le Menteur* et *la Suite du Menteur*.

Digitized by Google

Le Menteur, qui est resté au répertoire, est une comédie de caractère qui annonce Molière. Un caractère au théâtre n'est vraiment un caractère que quand il sait ramasser en lui toutes les nuances d'un caractère ou au moins les principales et, ce qu'on a peut-être pas assez remarqué, « le Menteur » de Corneille est dans ce cas. Dorante est tous les menteurs. Il ment d'abord par verve d'imagination, par invention perpétuelle qui s'excite elle-même et acquiert des forces en marchant ; il est ce que nous appelons l'imaginatif, parce qu'il n'y a pas de limites entre la fiction et le réel ; il ment ensuite par vanité et pour faire un beau personnage ; il ment ensuite par intérêt ; et il ment enfin pour soutenir ses mensonges et pour se tirer des embarras où ses précédentes menteries l'ont jeté ; car

Il faut bonne mémoire après qu'on a menti

ou il faut que l'imagination vienne au secours et je ne vois pas de manière de mentir que n'ait pas Dorante. C'est un caractère et l'on voit qu'il n'est pas ce qu'il est par occasion et par circonstanee, mais qu'il mentirait, jusqu'à correction s'il en est capable, en quelque circonstance qu'il se pût trouver. La pièce est relativement simple, elle a du naturel et le dialogue ressemble à la convérsation d'honnêtes gens spirituels.

Il y a encore cependant imbroglios, noms supposés, personnage parlant sous le nom d'un autre, quelque chose enfin de cet attirail de la comédie du temps dont Molière débarrassera la sienne. Il y a un changement de ton, un passage du ton comique au ton tragique au cinquième acte, quand le père de Dorante s'emporte contre lui ; mais ce changement n'est aucunement contraire aux habitudes de la comédie du

Digitized by Google

temps comme on peut s'en assurer par les précédentes comédies de Corneille, et ce n'est pas à propos du *Menteur*, mais à propos de *l'Illusion comique*, que Corneille a fait la citation inévitable :

Interdum tamen et vocem Comœdia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore.

La Suite du Menteur, imitée de Lope de Vega, comme *le Menteur* lui-même l'était d'Alarcon, est bien supérieure à quelques égards à mon avis au *Menteur*. Dorante *s'y est corrigé*; mais il reste menteur par la nécessité des choses et l'impériosité des circonstances, et le piquant c'est que son valet Cliton, qui a du mensonge une si grande horreur, devient menteur aussi par suite des mêmes nécessités, si bien que Dorante lui dit :

Eh bien l'occasion?
— Elle fait le menteur autant que le larron.

Il y a beaucoup de vivacité, d'originalité, de fantaisie gaie, des vers d'élégie qui sont ravissants :

Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre;
Sa main entre les cœurs, par un secret pouvoir,
Sème l'intelligence avant que de se voir ;
Il prépare si bien l'amant et la maîtresse,
Que leur âme au seul nom s'émeut et s'intéresse.
On s'estime, on se cherche, on s'aime en un moment;
Tout ce qu'on s'entredit persuade aisément;
Et sans s'inquiéter d'aucunes peurs frivoles,
La foi semble courir au-devant des paroles.
La langue en peu de mots en explique beaucoup;
Les yeux, plus éloquents, font tout voir tout d'un coup,
Et de quoi qu'à l'envi tous les deux nous instruisent,
Le cœur en entend plus que tous les deux n'en disent.

Une foule de vers maximes, de vers sentences, la

Digitized by Google

plupart épigrammatiques, donnent un piquant extrême à l'ouvrage. Avec *le Menteur* et *la Suite du Menteur* on ferait tout un florilège d'apophtegmes divertissants de vers devenus proverbes : Du *Menteur :* « Donnez-m'en le secret et je vous sers sans gages » — « Les gens que vous tuez se portent assez bien » — « J'ai dix langues, Cliton, à mon commandement » — « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne ». De *la Suite du Menteur :* « Vous êtes prisonnier et n'avez pas d'argent vous serez criminel. — Je suis trop innocent. — Eh ! Monsieur sans argent est-il de l'innocence? » (Dorante reçoit de l'argent). « Vous serez innocent avant qu'il soit une heure » — « Connaît-on à l'habit aujourd'hui la canaille? » — « Et c'est ainsi, Monsieur, que l'on s'amende à Rome? » — « On appelle cela des vers à ma louange » — « Qui donne le portrait promet l'original » — « Cliton, si tu le peux, regarde-moi sans rire », etc.

Voltaire aimait extrêmement *la Suite du Menteur* et c'est une des occasions où il a eu du goût.

Corneille, après *la Suite du Menteur*, ne revint jamais à la comédie si ce n'est pour collaborer avec Molière à *Psyché* qui du reste n'est pas à proprement parler une comédie. Il y a lieu de s'en étonner. Il avait très bien réussi dans le genre comique. Il avait été toujours bien accueilli, sauf pour *la Suite du Menteur* qui, je ne sais pourquoi, n'agréa point. Qu'à partir de l'avènement de Molière ce voisinage redoutable l'ait intimidé, il serait très facile à comprendre ; mais de la date de *la Suite du Menteur* à 1659 il y a quinze ans, pendant lesquels, sauf Cyrano, je ne vois aucun poète comique de quelque valeur, et l'abandon que fait Corneille de la comédie m'étonne un peu. Il n'y a guère

Digitized by Google

à dire que l'auteur du *Cid*, de *Cinna* et de *Polyeucte* ne croyait plus de sa dignité de descendre à la comédie, puisque le *Menteur* et *la Suite du Menteur* sont postérieurs à *Polyeucte*. Disons donc simplement que sans doute à partir de la quarantaine Pierre Corneille n'avait plus le goût de rire.

Il avait marqué du reste plus qu'honorablement sa trace dans l'histoire de la Comédie française. On peut avancer, sans grand risque de se tromper, qu'il l'avait créée. Il avait mis sur pied mieux qu'aucun de ses prédécesseurs la comédie d'intrigue et la comédie fantaisiste; il avait inventé la comédie réaliste, *portrait* d'un coin d'une ville ou d'une province; il avait traité mieux que personne la comédie romanesque (*Suivante, Suite du Menteur*) qui était dans le goût, mais non pas dans le mauvais goût de son temps; il avait inventé ce que j'appellerai la comédie de conversation où les personnages parlent, non un langage de convention mais celui de tout le monde; il avait purgé la comédie des lourdes bouffonneries et des saletés, et enfin il avait, avec *le Menteur*, ressuscité la comédie de caractère, vraiment inconnue depuis les anciens. Et j'ajoute qu'il n'avait pas écrit de bergerie, mérite qui, bien que négatif, est extraordinaire et vaut qu'on lui soit reconnaissant.



Digitized by Google

SES TRAGÉDIES

Nous connaissons le goût du temps relativement au poème dramatique ; nous savons en quoi Corneille y adhère et ce qui l'en gêne et comment à ce qui l'en gêne il s'accommode. Qu'a-t-il apporté de nouveau ? — Matériellement, pour ainsi dire, rien. Tout ce que je vais dire qu'avait en lui Corneille, son temps l'avait avant lui. Le goût du grand, de l'extraordinaire, de l'invraisemblable si invraisemblable qu'il faut l'autorité de l'histoire ou de la légende pour l'imposer ; le goût de la grandeur morale et de la noblesse morale, le culte de l'honneur et de l'héroïsme, la curiosité des grands sujets, le goût des intrigues fortes et compliquées qui demandent qu'on s'applique extrêmement pour les suivre, tout cela les contemporains l'ont eu à un très haut degré et l'étude que j'en ai faite n'était que pour montrer à quel point Corneille était de son temps.

Mais Corneille apportait mieux qu'une manière nouvelle d'entendre le théâtre, il s'apportait lui-même. Son originalité c'est son génie. Il apportait une grande âme, « cet esprit qu'il avait sublime », comme dit La Bruyère, ce qui fait qu'il n'a rien inventé et tout

Digitized by Google

transformé. Le fond de Corneille ce n'est pas, comme on le disait du temps où pour juger d'un auteur on en lisait cent pages, la lutte de la passion et du devoir et la victoire de celui-ci ; ce n'est pas non plus, quoique ici nous soyons plus près du vrai, l'exaltation de la volonté ; c'est, d'une façon plus générale, le goût des choses « qui étonnent, qui enlèvent, qui font frissonner » (Sévigné) et la puissance de les créer, et la tension formidable de la volonté n'est qu'*un cas particulier* de cette tendance générale.

Tous les goûts, donc, de ses contemporains il les a pris, les a amassés en lui et les a d'un coup portés à un ou à vingt degrés de plus. C'est cette transformation, cette transfiguration, cette surélévation qu'il faut voir de près. Pour ce qui est des sujets tout d'abord, après les comédies, il va droit au sujet le plus férocement extraordinaire qui se puisse, à *Médée,* à une mère égorgeant ses enfants par jalousie, sujet où il n'y a pas un atome ni de vertu, ni d'héroïsme, ni de noblesse, mais qui est violent, qui étale des passions passant la mesure ; puis fréquentant un peu chez les Espagnols il rencontre *le Cid,* sujet qui le séduit d'abord comme poème épique à mettre en tragédie de vingt-quatre heures, ensuite comme lutte du devoir et de la passion et victoire finale de la passion sur le devoir, comme belle immoralité définitive après des combats furieux de l'honneur contre la passion, de la passion contre l'honneur. Il poursuit. Il va tout droit à l'histoire romaine comme toute pleine de grands sujets épiques. L'épisode des *Horaces* le séduit où il n'y a nulle bataille de la passion contre le devoir, mais le choc l'une contre l'autre des deux plus grandes passions qui existent, l'amour et l'amour du pays, et une grande âme déchirée

Digitized by Google

entre son amour pour son pays et son amour pour ses enfants qu'il lui sacrifie. Il avise *Cinna* qui est en son fond la lutte non pas précisément de la passion contre le devoir, mais de la passion contre l'honneur, de la passion contre la volonté, de la passion contre le plaisir de vaincre sa passion et de la passion enfin vaincue par ce plaisir-là. *Polyeucte* le séduit comme grand sujet, comme tableau de deux mondes, du monde chrétien et du monde païen, et encore de la foule et de l'élite, du peuple borné et violent et de la classe intellectuelle peut-être trop intelligente pour jamais prendre parti et avoir des croyances. Puis l'originalité le tente d'un sujet où le principal personnage est un mort dont la grande ombre plane sur toute l'action et inspire à plusieurs personnages l'héroïsme, la générosité et des luttes de générosité; puis l'originalité aussi de cet autre sujet la pure vertu, la virginité sacrée jetée en proie aux brutalités du vice et en sortant immaculée. Puis, le génie fléchissant, toujours cependant des sujets très grands par eux-mêmes, Rome dans sa lutte contre les rois ou les révoltés (*Sertorius, Nicomède, Sophonisbe*) et la grandeur des vainqueurs et la grandeur aussi des vaincus. Puis, le génie baissant encore, la tragédie avec *Othon*, avec *Pulchérie*, avec *Agésilas*, avec *Tite*, etc., *devient une comédie*, mais toujours une comédie héroïque analogue à *Don Sanche* et qui retient quelque chose de la grandeur de l'épopée.

Pour ce qui est des caractères, presque d'un bout à l'autre de son théâtre nous sommes en présence de héros surhumains. Qu'ils soient surhumains dans la vertu et dans le crime il ne semble pas qu'il lui importe; ce qu'il veut c'est effrayer par l'extraordinaire. Il a des êtres surhumains dans la grandeur comme Don Diègue,

Digitized by Google

le vieil Horace, Auguste, Polyeucte; il en a qui sont surhumains dans l'atrocité comme Médée et comme la Cléopâtre de *Rodogune* ou qui le sont par le débordement et l'enflure d'un orgueil devenu fou comme Attila.

Et ses femmes sont de plus en plus, ou au moins toujours des furies, sinon adorables, du moins effrayantes. Il le sait et ne s'en défend pas et il méprise qu'on fasse autrement: « J'aime mieux, dit-il à propos de *Sophonisbe,* qu'on me reproche d'avoir fait une femme trop héroïque que de m'entendre louer d'avoir efféminé un héros par une docte et sublime complaisance aux goûts de nos délicats qui veulent de l'amour partout ». Ce qu'il veut c'est sans doute inspirer la terreur et la pitié comme tout tragique, mais ce qu'il veut surtout c'est qu'on admire, qu'on admire ses personnages et qu'on l'admire lui-même, qu'on s'étonne de voir jusqu'où peut aller la nature humaine dans la véhémence, soit dans l'outrance de la passion, soit dans l'exaltation d'une vertu, soit dans la tension exaspérée de la volonté.

Sa notion du devoir est particulière; pour lui, non seulement le devoir est difficile, mais c'est le difficile qui est le devoir parce qu'à le faire c'est un appel furieux à la volonté qu'il faut faire et que cet appel s'il est suivi d'effet est admirable. Il a découvert un troisième genre de pathétique, le pathétique d'admiration, émouvoir pour faire admirer. Il l'a découvert très consciemment et n'a pas attendu que Boileau le signalât: « *Dans l'admiration qu'on a pour la vertu de Nicomède* je trouve une manière de *purger les passions* qui est peut-être plus sûre que celle qu'il [Aristote] prescrit à la tragédie par le moyen de la terreur et de la pitié ». Et il a parfaitement raison: si le drame tragique est utile c'est,

Digitized by Google

soit en nous pénétrant d'admiration pour les passions nobles, soi en nous pénétrant d'effroi sur l'énergie dévastatrice que peut prendre en nous une passion mauvaise.

Voltaire a dit : « Depuis que Corneille nous a habitués au vrai » ; Guizot : « Si Corneille a fait la révolution qui a régénéré notre théâtre ou plutôt s'il a exercé l'action créatrice qui a tiré notre théâtre du chaos, c'est qu'il y a fait voir la vérité jusque-là bannie de toute composition poétique » ; Nisard : « Voilà le secret même de la tragédie. Voilà cette *ressemblance avec la vie* qui en fait toute la vérité. Voilà par contre la condamnation de tout poème dramatique où l'on met en scène des passions dont nous ne sommes pas susceptibles. »

Il est rare qu'il y ait en critique une appréciation radicalement fausse ; mais, selon mon sentiment, en voilà trois. Rien ne ressemble moins à la vie que le théâtre de Corneille, et celui qui a dit : « le sujet d'une belle tragédie doit être invraisemblable » n'a point voulu du tout que son théâtre ressemblât à la vie. Il a voulu qu'il ressemblât à son rêve et au rêve habituel de ses contemporains. Il a voulu qu'il fût effrayant de beauté ou d'horreur et c'est-à-dire toujours de beauté. Le devoir embrassé avec acharnement est beau ; la volonté tendue jusque là qu'il semble qu'elle va se rompre est belle, la passion déchaînée jusqu'à répandre la mort tout autour d'elle et jusqu'à se retourner contre elle-même est une horreur où il y a de la beauté, une beauté étrange. Tout cela ne ressemble pas à la vie et c'est du tragique. Il paraîtrait à Corneille qu'une pièce qui ressemblerait à la vie quotidienne fût une comédie et ses contemporains sont absolument dans son sentiment.

Digitized by Google

La raison initiale de l'erreur de Voltaire, de Guizot et de Nisard (c'est chez celui-ci qu'elle est la plus forte), c'est le désir de faire de Corneille un classique français, un homme de l'école de 1660. Il ne l'est pas du tout, si ce n'est dans quelques-unes de ses comédies, dans les meilleures, du reste, de ses comédies, et encore son Alidor de *la Place royale,* nous l'avons vu, est déjà une manière de héros cornélien. Il ne l'est pas ; il s'oppose très nettement à l'école de 1660 dont le chef, le guide, le maître et l'inspirateur est Molière. Il est romantique, dans le sens très général du mot, il est romantique comme Eschyle et Shakespeare sont romantiques, comme Sophocle et Euripide sont classiques.

Sans doute il n'ignore pas la vie et il s'en inquiète ; on peut même remarquer, et on l'a fait, qu'il est *actualiste* en bon Normand qui regarde d'où vient le vent, qu'il lance *le Cid* en plein engouement pour la littérature espagnole, *Horace* en pleine guerre favorable à la France et glorieuse pour elle, *Cinna* au milieu des conspirations contre Richelieu, *Polyeucte* peut-être après l'apparition de l'*Augustinus,* trop peu après il est vrai pour que l'on puisse appeler *Polyeucte* une pièce janséniste et le jansénisme n'a pas pu pénétrer si vite jusqu'à Corneille, mais en tous cas au moment où les livres de Saint-Cyran du moins étaient en pleine vogue ; *Théodore* en plein réveil ardent du sentiment religieux, *Œdipe* et la tirade sur le fatalisme en pleine mêlée de discussions et débats sur la prédestination, *Tite et Bérénice* et la dissertation sur l'amour-propre quatre ans après la première édition des *Maximes,* etc., etc. ; oui, sans doute il n'ignore pas la vie et il s'en inquiète ; mais il ne la considère jamais que comme ce qui donne l'idée d'autre chose, que comme ceci à propos de quoi

Digitized by Google

on rêve de quelque chose qui est plus beau que lui, que comme l'envers de la toile et de la trame, que comme la réalité qui inspire l'idée d'un irréel qui pourrait être réel et que le génie réalise. Tout le théâtre de Corneille est réel comme l'imagination de Don Quichotte transformant toute réalité à mesure qu'il la voit et ne pouvant la voir sans qu'il ne la transforme.

Ce que Corneille emprunte bien à la réalité, cependant, c'est la politique et la galanterie. Il était féru de politique comme tout son temps. Deux hommes semblent avoir eu une grande influence sur lui : Balzac et Machiavel qui étaient extrêmement lus de son temps, Balzac avec son *Prince* (1631), Machiavel avec son *Prince* et son *Discours sur la première décade de Tite Live*. Il aime mettre de la politique dans toutes ses pièces. Il en a mis jusque dans *le Cid* ou *dans le Cid* il en a déjà mis. Beaucoup de ses pièces : *Cinna, Sertorius, Nicomède, Sophonisbe, Othon, Attila,* sont mi-parties politique et amour. Cela venait de ce qu'il ne concevait pas une pièce sans un « grand intérêt d'État » et je dirai même un grand intérêt d'humanité et que, d'autre part, tout en méprisant l'amour au théâtre, il était forcé par le goût du public d'y en mettre toujours. Cela faisait des pièces qui, remarquez-le, ne devaient point paraître bizarres à ses contemporains puisqu'en son temps à la cour et dans les environs de la cour politique et amour se mêlaient sans cesse, mais qui nous paraissent singulières et toujours boiteuses de quelque côté que nous les considérions.

Si, par un effet de notre caractère, nous nous attachons à leur côté politique et les considérons comme des pièces politiques et historiques, toute la partie amoureuse nous semble un remplissage et nous ennuie ; si

Digitized by Google

par suite de nos tendances personnelles nous les considérons comme des poèmes d'amour toute la partie politique nous paraît un hors-d'œuvre. A côté et au-dessous de la politique l'amour est froid ; à côté et au-dessus de la politique il rend la politique insupportable. C'est la faute où est tombé Corneille dans une foule de pièces, dans *Sertorius*, dans *Pompée*, dans *Nicomède*, dans *Agésilas*, dans *Othon*, dans *Attila*. En présence de ces pièces on est embarrassé parce qu'il n'y a rien de gênant comme l'embarras du choix. Or il faut choisir et il y a deux pièces. Dans *Sertorius* je m'attacherai sans doute à démêler la très belle tragédie d'amour qui y est contenue et il est certain qu'elle y est ; mais à la démêler je rejetterai malgré moi dans l'ombre l'exposition historique et elle paraîtra encombrante. Dans *Pompée* le défaut est le même, mais plus grand. César et Cléopâtre sont insipides. Que reste-t-il ? Cornélie, qui est très belle, mais alors la tragédie n'est presque plus qu'une manière d'amplification oratoire à la Sénèque et nous voilà ramenés au XVIe siècle.

Au fond nous avons raison de ne pas accepter cette dualité. Les pièces ainsi conçues manquent à la première loi de tout art qui est qu'il faut qu'il y ait unité d'impression. *Mithridate* lui-même, quoique le défaut y soit dissimulé avec la dextérité incroyable que Racine avait à sa disposition, ne laisse pas de se sentir de cette erreur fondamentale.

A considérer en soi et sans plus s'occuper du contraste qu'elle fait avec la politique, la galanterie dans le théâtre de Corneille, c'est la chose qu'il a le moins transformée et transfigurée. Elle reste chez lui à très peu près ce qu'elle était chez ses prédécesseurs et ses contemporains. Elle est le plus souvent très fade. On

Digitized by Google

ne saurait lire ou écouter qu'avec tristesse les conversations amoureuses de Pompée et d'Aristie dans *Sertorius*, de César et de Cléopâtre dans *Pompée* ; même dans *Cinna* les : « Mourant pour vous servir tout me semblera doux », même dans *Polyeucte* les : « On m'aurait mis en cendre, on m'aurait mis en poudre », même dans *le Cid* l'obstination de Rodrigue à vouloir mourir, alors que l'on sent qu'il souffre, il est vrai, mais qu'il ne songe point du tout à se faire tuer pour Chimène et alors qu'il serait beaucoup plus viril de dire : « Je souffre, mais je ne songe qu'à une mort glorieuse au service de mon pays », tout cela est regrettable et fait tache.

Mais à côté de cela il y a l'amour véritable que les prédécesseurs de Corneille avaient très peu connu, qu'ils n'avaient exprimé et faiblement que quand ils traduisaient les anciens soit dans leurs *Didon*, soit dans leurs *Hippolyte* et que Corneille a connu parfaitement, qu'il a analysé avec profondeur dans *le Cid*, dans *Horace*, dans *Polyeucte*, surtout l'amour féminin (rôles de l'Infante, de Chimène, de Camille, de Pauline, de Viriate, de Psyché) et aussi l'amour des vieillards *(Sertorius, Pulchérie)* et de telle sorte que Racine a pu prendre, a certainement pris plus d'une leçon de son grand maître pour son immortel théâtre d'amour.

Il nous reste à vérifier ces vues générales par un examen détaillé des tragédies de Corneille.



Digitized by Google

MÉDÉE

Médée est un fait divers très atroce que Corneille a rendu très compliqué par une foule d'interventions assez adroitement rattachées au sujet; mais qui n'en font point partie véritablement. Corneille s'y est efforcé de rendre Médée sympathique par tous les mauvais procédés dont on use à son endroit et qui expliquent au moins son exaspération et sa fureur. Il a eu beau faire, elle ne l'est pas et *Médée* reste une de ces tragédies où l'on ne s'intéresse réellement à personne. Mais un ouvrage où l'on ne s'intéresse à personne peut encore être très intéressant et c'est peut-être ce que l'on n'a pas assez remarqué. Il y a un intérêt psychologique et qui n'est guère moins en éveil, tout compte fait, dans le public illettré que dans le public des connaisseurs. On ne s'intéresse à personne, mais on s'intéresse aux passions, à ce qu'elles ont de violent, au degré de violence où les circonstances les amènent, à leur progrès, à cet instant de déclenchement, si l'on me permet d'ainsi dire, où elles deviennent une véritable folie, aux cris monstrueux qu'elles arrachent, etc. Cet intérêt, dira-t-on, est plutôt du ressort de la comédie. Oui bien; mais il y a des comédies atroces qu'on nommera comme

Digitized by Google

on voudra, qui sont des pièces où les passions que nous voyons analysées dans la comédie ont des effets effroyables et après avoir fait sourire font frissonner. La plupart des faits divers que nous voyons dans les journaux sont des cinquièmes actes de ces comédies-là. Une femme a été jalouse pendant des années avec tout le ridicule qui s'attache à cet état de l'âme ; un jour elle tue ; c'est que toutes les inhibitions ont disparu, c'est qu'elle est devenue folle ; la comédie est devenue atroce et nommez-la drame à partir de ce moment si vous voulez.

C'est ce genre d'intérêt qui est dans *Médée* et qui est très bien soutenu. Les choses sont menées, non sans art, de manière qu'on s'attend à l'explosion et quand elle arrive on n'est point ému, mais on est intéressé par le chemin parcouru, par les incidents de ce chemin et par le point d'arrivée. Ces pièces valent par l'art de conduite que je viens de dire et par l'éloquence pathétique, par l'éloquence avec laquelle s'exprime la passion arrivée à son explosion ou tout près d'elle. Ce mérite existe singulièrement dans *Médée*. Médée dira :

Jason me répudie ! Et qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose ?

. . . .
. . . .

Tu t'abuses, Jason, je suis encor moi-même.
Tout ce qu'en ta faveur fit mon amour extrême,
Je le ferai par haine, et je veux pour le moins
Qu'un forfait nous sépare ainsi qu'il nous a joints.

Le fameux « *moi* », copié de Sénèque et du reste très

Digitized by Google

beau est gâté par le délayage qui le suit, comme le « *qu'il mourût* » d'*Horace* est gâté par le vers qui le suit. Ces effets de théâtre, les premiers maîtres savent les trouver et n'ont pas l'art ni peut-être le souci de les mettre en relief et comme en vedette :

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi !
Moi, dis-je, et c'est assez. — Quoi ! vous seule, madame ?
— Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme
Et la terre et la mer et l'enfer et les cieux
Et le sceptre des Rois et la foudre des Dieux.

Il y a de ces vers-maximes comme Corneille les aime tant :

Celui-là fait le crime à qui le crime sert.

Chose curieuse, ces vers de théâtre, ces « beaux vers », ces vers isolés et c'est-à-dire qui s'isolent eux-mêmes et qui sont destinés à être répétés isolément, Corneille croyait ne les pas aimer, ou croyait qu'ils sont dangereux. Il dit, dans l'*Examen* d'*Andromède*, qu'ils « marquent un esprit trop tranquille » et il ajoutait « qu'il faut se servir au théâtre des vers qui sont les moins vers ». Talma et Hugo étaient de cet avis : Talma disait à Hugo : « Surtout pas de beaux vers » et Hugo répondait : « Je le sais très bien ; ce sont les beaux vers qui tuent les belles pièces ». Il y a du vrai là-dedans et les « beaux vers » ne sont pas naturels ; mais ils font un grand effet et ne nuisent en rien, ce me semble, au succès général de l'ouvrage quand l'ouvrage mérite d'en avoir.

On rencontre dans *Médée* de charmants vers d'élégie qui rappellent que Corneille avait été, bien peu auparavant, auteur de comédies romanesques, et qui annoncent *la Suite du Menteur* et même *Psyché* :

Digitized by Google

Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer
Nous surprend, nous enflamme et nous force d'aimer
Et souvent sans raison les objets de nos flammes
Frappent nos yeux ensemble et saisissent nos âmes.

L'*Examen* de *Médée* est intéressant. On y trouve, entre autres remarques très curieuses et qui sont d'un dramaturge très réfléchi, que la tragédie a un singulier désavantage sur la comédie, c'est que les confidents y sont tout aussi nécessaires et qu'ils y sont beaucoup plus invraisemblables. « Pollux est un de ces personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du sujet. Ces personnages sont d'ordinaire assez difficiles à imaginer dans la tragédie, parce que les événements publics et éclatants dont elle est composée sont connus de tout le monde et que s'il est aisé de trouver des gens qui les sachent pour les raconter il ne l'est pas d'en trouver qui les ignorent pour les entendre... Le contraire arrive dans la comédie. Comme elle n'est que d'intrigues particulières, il n'est rien de si facile que de trouver des personnes qui les ignorent, mais souvent il n'y a qu'une seule personne qui les puisse expliquer. Ainsi l'on n'y manque jamais de confident, quand il y a matière de confidence. »



Digitized by Google

LE CID

On a tant parlé du *Cid* que l'on peut être bref à son égard sans irrévérence et qu'on n'en saurait dire de choses nouvelles qu'à la condition d'en dire des choses fausses. C'est bien authentiquement notre première grande tragédie française. C'est la première où, ce que Brunetière disait que toute tragédie doit contenir à savoir un cas de conscience, assertion du reste trop exclusive, est posé nettement et avec la dernière force. C'est la première où la lutte de la passion et du devoir est déchaînée et avec une violence extraordinaire ; on pourrait soutenir que c'est même la seule et que dans les autres grandes tragédies de Corneille il n'y a pas lutte de la passion contre le devoir, mais lutte entre des passions basses et des passions nobles (*Cinna* : lutte du désir de vengeance contre l'*honneur* et la *générosité* et l'on ne peut pas dire que ce soit le *devoir* d'Auguste de pardonner à Cinna) ou lutte *entre des passions nobles* (*Polyeucte* : lutte de l'amour conjugal contre la passion religieuse) ou passions qui ne luttent nullement entre elles (*Horace* : chaque personnage a *sa* passion qu'il suit tout droit et il n'y a nullement une partie de lui-même qui se batte contre l'autre), et *le Cid* seul des

Digitized by Google

grandes tragédies met aux prises le devoir et la passion, si puissamment du reste et laissant une telle impression sur les esprits que beaucoup ont cru, par paresse du reste à lire et à imaginer, que tout Corneille était là.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que dans la seule tragédie où Corneille ait montré la lutte du devoir contre la passion, ce n'est pas le devoir que finalement il fait triompher et *le Cid* n'est nullement une tragédie stoïcienne et l'on a pu l'accuser avec fondement d'une certaine immoralité. La faute n'en est qu'aux vingt-quatre heures qui ont forcé Corneille à montrer Chimène consentant à son mariage avec Rodrigue quand son père, tué par Rodrigue, n'est pas encore enterré, et en son fond *le Cid* est bien une lutte de la passion contre le devoir où le devoir a très longtemps pris le dessus et fait faire aux généreux passionnés bien des choses rudes et héroïques contre leur passion, et cela peut suffire et devrait suffire aux plus difficiles.

Ce qui était tout nouveau dans *le Cid* comme psychologie c'étaient les délicatesses d'honneur et les raffinements de vertu, inconnus à l'antiquité et à ceux qui l'avaient imitée, et qui ont quelque chose d'une casuistique sentimentale et qui ne se comprennent bien que dans un pays habitué à la discussion des cas de conscience, France ou Espagne.

Comme l'a très bien dit ce fin casuiste aussi, Sainte-Beuve, « Chimène aime Rodrigue non pas *quoique*, mais parce qu'il a tué son père [elle l'aimait auparavant, mais soyez sûr que maintenant, en effet, elle l'aime davantage] et lui, qui sent qu'il a fait ce qu'il a dû, il a conscience du secret de Chimène et d'autant plus d'envie, avec un reste d'espoir, d'être pardonné.

Digitized by Google

Shakespeare n'aurait pas inventé cela ; c'est trop peu *naturel* ; il y a trop de compartiments, de complications subtiles... » [Oui ; mais rien n'est intéressant et touchant comme de voir deux sentiments très simples et très naturels en leur fond se subtiliser ainsi et se compliquer par suite d'une situation qui les oppose l'un à l'autre...] Ils n'ont pas seulement l'honneur, ils ont le point d'honneur ; ils sont des raffinés d'honneur et d'amour : « Ils ont *tous* les points d'honneur, le point d'honneur de la vengeance, le point d'honneur de la piété filiale, le point d'honneur de l'amour. Rodrigue ne s'estimera pas heureux de vaincre Don Sanche, d'obtenir Chimène ; il lui faut encore, par un excès de délicatesse, que ce soit consenti d'avance, voulu et ordonné par elle et ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra goûter toutes les satisfactions et les jouissances de la passion pure. » Sur ce point d'honneur des héros et des héroïnes de Corneille, retenez cette remarque générale de Nietzsche qui s'applique aux généreux et aux généreuses du *Cid* comme aux généreux et aux généreuses de *Polyeucte,* de *Nicomède,* de *Sertorius* et de dix autres drames cornéliens : « Ce sont les femmes qui pâlissent à l'idée que leur amant pourrait n'être pas digne d'elles ; ce sont les hommes qui pâlissent à l'idée qu'ils pourraient n'être pas dignes de leur maîtresse. Il s'agit de femmes complètes et d'hommes complets. De tels hommes qui, en temps ordinaire, possèdent la confiance en eux-mêmes et le sentiment de la puissance, *éprouvent,* en état de passion, de la timidité et une sorte de doute à l'égard d'eux-mêmes. De telles femmes, d'autre part, se considèrent toujours comme des êtres faibles, prêts à l'abandon (?). *Mais*, dans l'exception sublime de la passion, elles ont leur fierté et leur

Digitized by Google

sentiment de puissance lesquels demandent: Qui est digne de moi? »

Il y a une remarque à faire sur la composition de l'ouvrage qui n'a peut-être pas été faite. Il est bien évident qu'il y a deux drames dans *le Cid,* le drame de Rodrigue, le drame de Chimène, Rodrigue placé entre son devoir et son amour quand il s'agit de venger son père contre le père de sa « maîtresse », Chimène placée entre son devoir et son amour quand il s'agit de venger son père sur son « amant ». Or le drame de Rodrigue est fini à la fin du premier acte quand il a pris sa résolution ou si l'on veut à la scène 7 du deuxième acte quand Don Alonse vient dire : « Sire, le Comte est mort ». A partir de ce moment c'est le drame de Chimène qui commence et la pièce devrait s'appeler *Chimène.* Ce qui fait que le drame de Rodrigue continue à travers le drame de Chimène, c'est cette hauteur d'âme et cette délicatesse de cœur de Rodrigue qui fait qu'il épouse la colère de Chimène contre lui-même et qu'il l'approuve et la soutient dans la campagne qu'elle mène contre lui, de sorte que dans le drame de Chimène, Rodrigue est un personnage qui est du côté de Chimène, encore que et parce que ce soit contre lui que Chimène se bat. Et tout cela est d'une clarté parfaite dans une extrême subtilité et lumineux dans une extrême complication, parce que ce n'est pas être profond qui empêche d'être clair, c'est l'affectation de profondeur. Et tout cela m'amène à penser que *le Cid* est peut-être le plus beau drame qui ait jamais été, dans quelque littérature que ce soit.

Mes pareils à deux fois ne se font point connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Digitized by Google

Il y a encore (ou déjà) des traces, rares du reste, du mauvais goût du temps, des métaphores cherchées et peu naturelles où il est bien certain que l'esprit parle seul et dans des circonstances où il est criminel d'avoir de l'esprit :

Ce sang qui tout versé fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous.

et encore, pour redoubler :

Son sang sur la poussière écrivant mon devoir ;
Ou plutôt sa valeur en cet état réduite
Me parlait par sa plaie et hâtait ma poursuite,
Et pour se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

Corneille a montré un très haut bon sens dans son *Examen* du *Cid*. Il trouve un peu trop « spirituelles » les répliques qu'échangent Rodrigue et Chimène dans la première des deux scènes où ils discutent ; il estime, « pour ne déguiser rien », que « cette offre que fait Rodrigue de son épée à Chimène et cette protestation de se laisser tuer par Don Sanche ne lui plairaient pas maintenant. *Ces beautés étaient de mise en ce temps-là* et ne le seraient plus en celui-ci. » (1660.)

Il est bien spirituel et un peu trop pour sauver l'immoralité relative de la conclusion et ce consentement tacite que donne Chimène à son mariage, après un long temps, avec Rodrigue : «... Elle ne se tait [et ne cesse de protester] qu'après que le roi l'a différée [l'exécution de sa décision] et *lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il y pourra survenir quelque obstacle.* Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement ; *mais quand les rois parlent c'en est une de contradiction.* On ne manque jamais de

Digitized by Google

leur applaudir quand on entre dans leurs sentiments; et le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de se taire, quand leurs ordres ne sont pas si pressants qu'on ne puisse remettre à s'excuser de leur obéir lorsque le temps en sera venu et conserver cependant une espérance légitime d'un empêchement qu'on ne peut encore déterminément prévoir. » Cela est d'un avocat bien ingénieux; mais en vérité *le Cid* n'a pas besoin d'être défendu par des moyens de cette sorte.



Digitized by Google

HORACE

Horace est le poème du patriotisme et le plus *romain* de tous les drames de Corneille. On m'en voudrait sans doute de faire remarquer que le « *qu'il mourût !* » est sublime, je ne puis pourtant point en ne le citant pas laisser croire que je l'estime négligeable. Tout le poème est d'une âme extrêmement haute et digne de ce mot. Il y a à remarquer que Corneille, consciemment ou non, y a montré le patriotisme dans toutes ses nuances, depuis le patriotisme *combattu* par les sentiments de famille dans Curiace, jusqu'au patriotisme *n'éteignant pas* les sentiments de famille dans le vieil Horace (« Moi-même en cet instant j'ai les larmes aux yeux »), jusqu'au patriotisme frénétique et exclusif de tout autre sentiment chez Horace le fils, sans compter le personnage naturel, instinctif et impulsif qui ne connaît pas le patriotisme du tout.

Un danger de l'ouvrage est même, que le spectateur, ou quelque spectateur, ne prenne Camille, puisqu'elle est amoureuse et puisqu'au théâtre on prend toujours parti pour les amoureux, pour le personnage sympathique, ce qui ferait que tout le drame serait en quelque sorte *retourné* et que le spectateur que je suppose maudirait Horace le fils, maudirait Horace le père, maudirait la guerre et applaudirait à la tragédie comme à un drame admirablement antipatriotique.

Digitized by Google

Mais ce danger, s'il peut exister aujourd'hui, n'existait aucunement du temps de Corneille.

On consulte avec curiosité sur *Horace* un homme qui a toujours trouvé l'idée de patrie fort ridicule, c'est à savoir Voltaire. On est un peu déçu. Dans son commentaire sur *Horace* il se borne strictement à des remarques dramaturgiques et ne touche point du tout au fond. Il est probable qu'il aura accepté une fois pour toutes le patriotisme d'*Horace* comme une convention et se sera promis de n'en pas dire un mot en un sens ni en un autre.

Les idées politiques exprimées dans *Horace* par le personnage sympathique, et par conséquent attribuables à l'auteur, sont intéressantes à considérer. Très évidemment Corneille est royaliste-aristocrate. Il pourra paraître républicain dans *Sertorius* et pompéien, c'est-à-dire républicain encore, dans *Pompée*. Mais il est manifestement royaliste avec un mélange d'aristocratisme dans *Horace* et dans *Cinna*. Dans *Horace*, pour nous borner en ce moment à cette pièce, il fait dire à Horace le fils :

Le peuple qui voit tout seulement par l'écorce...

mais, à quoi surtout il faut faire attention, il fait dire au vieil Horace :

Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide.
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit ;
Mais un moment l'élève, un moment le détruit ;
Et ce qu'il contribue à notre renommée
Toujours en moins de rien se dissipe en fumée.
C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu pleine en ses moindres effets.

Je n'ai pas à insister sur l'extrême, sur l'absolue

Digitized by Google

beauté du rôle d'Horace le père qui est en possession de l'admiration et même de l'enthousiasme public depuis près de trois cents ans et qui semble avoir comme épuisé la beauté que l'on peut mettre dans un personnage. On remarquera que Corneille ne mettra plus de vieillards au théâtre jusqu'à *Sertorius* et encore on ne doit considérer Sertorius que comme un homme sur le déclin de l'âge et donc il ne mettra plus de vieillards sur la scène jusqu'au moment où il sera vieillard lui-même. Cela est assez naturel. Il y a deux âges pour peindre la vieillesse, celui où on la regarde comme d'en bas, celui où on la connaît par soi-même. Corneille jeune a peint la vieillesse tout à fait en beau, comme il convenait à son âme tout à fait généreuse et noble. Il nous a montré des vieillards très grands, passionnés d'honneur, d'amour de leur race et d'amour de leur patrie, Don Diègue, Horace le père. Même dans la comédie, le seul vieillard qu'il nous y ait fait paraître (*Suivante*) est amoureux, mais n'est pas ridicule, si tant est qu'on puisse être vieux, amoureux et échapper au ridicule, enfin il n'est pas ridicule outre mesure; il ne traite d'amour, comme dit Corneille lui-même, que par tierce personne, il ne prétend être digne de considération que par son bien, et il ne se produit pas aux yeux de sa « maîtresse » de peur de lui donner du dégoût par sa présence, il n'est pas avare ; il dit des choses très sensées et assez nobles ; en un mot il est d'un ridicule très raisonnable.

Plus tard, et quand il peindra la vieillesse en connaissance de cause, Corneille nous dessinera des vieillards amoureux, mais il s'efforcera de nous les montrer malheureux et non pas ridicules et conservant, même à travers leurs passions inopportunes, une âme très haute.

Digitized by Google

Corneille a ici quelque chose et même beaucoup de l'antiquité. Il est le peintre respectueux des vieillards; il aime à voir, et à jeter, une auréole sur les cheveux blancs.

Il ne se peut que je ne dise un mot de la composition de ce poème considérée par tous et par Corneille lui-même comme défectueuse. Il est certain qu'il y a deux *actions* puisqu'il y a deux *périls* courus successivement par le principal personnage et deux périls dont le second n'est pas amené nécessairement par le premier. Voltaire l'a dit, tout le monde l'a répété; Corneille l'avait dit le premier : « Comme je n'ai point accoutumé de dissimuler mes défauts, j'en trouve ici deux ou trois assez considérables. Le premier est que cette action, qui devient la principale de la pièce [le meurtre de Camille], est momentanée et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote et qui consiste en un commencement, un milieu et une fin. Elle surprend tout d'un coup, et toute la préparation que j'y ai donnée par la peinture de la vertu farouche d'Horace et par la défense qu'il fait à sa sœur de regretter qui que ce soit, de lui ou de son amant, qui meure au combat, n'est point suffisante pour faire attendre un emportement si extraordinaire et servir de *commencement* à cette action. Le second défaut est que cette mort fait une action double [une seconde après la première qui était Albe contre Rome] par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier. L'unité de péril d'un héros dans la tragédie fait l'unité d'action, et quand il en est garanti, la pièce est finie, si ce n'est [à moins que] la sortie même de ce péril l'engage si nécessairement dans un autre que la liaison et la continuité des deux n'en fasse qu'une action; ce qui n'arrive point ici, où Horace revient triomphant, sans

Digitized by Google

aucune raison de tuer sa sœur, ni même de parler à elle, et l'action serait suffisamment terminée à sa victoire. Cette chute d'un péril dans l'autre, sans nécessité, fait ici un effet d'autant plus mauvais que d'un péril public, où il y va de tout l'État, il tombe en un péril particulier où il n'y va que de sa vie, et pour dire encore plus, d'un péril illustre, où il ne peut succomber que glorieusement, en un péril infâme, d'où il ne peut sortir sans tache. Ajoutez, pour troisième imperfection, que Camille, qui ne tient que le second rang dans les trois premiers actes, et y laisse le premier à Sabine, prend le premier en ces deux derniers, où cette Sabine n'est plus considérable, et qu'ainsi s'il y a égalité dans les mœurs, il n'y en a point dans la dignité des personnages, où se doit étendre ce précepte d'Horace :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet. »

On s'attend bien, d'après ce que j'ai dit plus haut, que je m'apprête à défendre Corneille contre lui-même. A ne parler encore que de l'unité d'action et d'après les principes de l'école, je dirai, sans trop user de l'art d'apprivoiser les règles, qu'il suffit à cette unité que le héros passe d'un péril à un second péril qui n'est pas *nécessairement* amené par le premier, mais qui est *vraisemblablement* amené par le premier. Horace, tout chaud encore de sa bataille et de sa victoire, éperdu d'orgueil patriotique et d'orgueil personnel, ne rencontre pas nécessairement sa sœur ; mais il est très vraisemblable qu'il la rencontre puisqu'il rentre chez lui et peu s'en faut que ce ne soit nécessaire ; le second péril était donc parfaitement contenu dans le premier et à le bien prendre il n'y a qu'une action, d'autant plus

Digitized by Google

que si « l'art du théâtre est l'art des préparations », comme disait Dumas le fils, cet incident de l'action, car ce n'est qu'un incident de l'action, est fort suffisamment préparé, comme n'a pas manqué de le faire comprendre Corneille tout en disant qu'il ne l'est pas assez par l'avertissement et c'est-à-dire par l'ordre qu'a donné Horace à sa sœur d'avoir à ne pleurer après la bataille ni Curiace ni lui, ce qui fait que la mort de Camille est le modèle même des coups de théâtre, selon, du moins, la définition que j'ai cru pouvoir en donner : un événement auquel on ne s'attendait pas et auquel on devait s'attendre et qu'on reconnaît qu'on aurait dû prévoir.

En second lieu, sans sortir encore de l'unité d'action selon l'école, je dis que si le spectateur voit deux périls distincts courus successivement par le personnage principal c'est qu'il se trompe sur le personnage principal. Le personnage principal ce n'est pas Horace le fils, c'est Horace le père. C'est lui qui est l'âme même de la pièce. Voilà ce que le spectateur doit comprendre, sans quoi il ne comprendra pas bien la pièce elle-même. Or, Horace le père court-il plusieurs dangers ? Il n'en court qu'un, c'est que dans cette guerre, par ses coups et ses contre-coups, sa famille entière ne périsse, fils, fille et bru. Tant qu'il lui reste une branche de son tronc, il n'est pas sorti de péril, il est dans un péril de plus en plus grand, celui, ébranché, d'être ébranché complètement, celui, ayant perdu deux fils, de perdre sa fille, celui, ayant perdu deux fils et sa fille, d'être privé de son dernier fils et de rester absolument sans famille. Il y a donc péril continu qui ne finit qu'à la dernière scène du cinquième acte, il y a donc unité de péril et donc unité d'action.

Digitized by Google

Et enfin, sortant de l'école et jetant par-dessus bord l'unité d'action, je dis, comme je l'ai déjà indiqué, que l'unité d'action elle-même n'est pas nécessaire, que l'œuvre d'art n'a besoin que d'unité, que d'une unité quelle qu'elle soit, que sans doute c'est risquer gros que de ne pas mettre dans un poème *dramatique* l'unité d'action puisque du poème *dramatique l'action* est l'essence même, mais qu'encore on y en peut mettre une autre et que l'unité d'intérêt suffit. Or il y a unité d'intérêt moral dans *Horace* plus que dans toute autre pièce.

L'intérêt moral se ramasse tout entier sur Horace père. Ce grand homme de devoir sera-t-il puni jusqu'à la fin d'accomplir obstinément son devoir ; ce grand homme de patriotisme sera-t-il puni jusqu'à la fin de son patriotisme ? Jusqu'où iront et ses malheurs et son stoïcisme à les accepter pour la grandeur de son pays ? Voilà le péril, voilà l'intérêt et qui ce me semble se soutient jusqu'au bout et plus vif seulement à la fin qu'au milieu et qu'au début. L'unité d'intérêt Horace père l'indique lui-même quand il dit dans son plaidoyer pour son fils :

Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants ;
Trois, en ce même jour, sont morts pour sa querelle ;
Il m'en reste encore un ; conservez-le — pour elle.

Le vieil Horace marque ainsi et que c'est à lui que doit s'attacher l'intérêt du spectateur depuis le commencement du spectacle jusqu'à la fin et que l'intérêt qui s'attache à lui s'attache à Rome même : « Il m'en reste encore un, conservez-le — pour elle ». Car, autre aspect de la même question, Horace père, voyez-le donc bien, c'est Rome même. Il incarne Rome. Il est Rome elle-

Digitized by Google

même et Rome parle par sa voix. Il le dit très bien :

Et Rome tout entière a parlé par ma bouche.

Le vieil Horace c'est Rome qui, à sa gloire, à sa puissance, à son avenir, à sa mission qui est de faire régner la paix et la civilisation dans le monde, sacrifie ses enfants, « les larmes aux yeux », le cœur déchiré mais l'âme ferme, ne les épargne pas contre les ennemis, les immolerait s'ils fléchissaient, mais les épargne et les sauve, même coupables, quand ils ont bien mérité d'elle et quand elle a besoin d'eux pour son service.

Voilà la leçon de morale, mais voilà aussi la leçon de dramaturgie que contient l'acte V de la tragédie d'*Horace*. Au théâtre on a accoutumé de le retrancher. Cette suppression a été inventée par un homme qui tenait à ce que le public ne comprît rien au sens essentiel de la tragédie.

Et maintenant je conviens que quand l'auteur est désapprouvé par le public, c'est toujours l'auteur qui a tort et puisque Corneille reconnaît que « c'est une croyance générale que cette pièce pourrait passer pour la plus belle des *siennes* si les derniers actes répondaient au premier » et parle même de la *chute* de ce poème (« Voyons si cette action [le meurtre de Camille] n'a pu produire la chute de ce poème que par là »), cherchons la cause vraie de la demi-désapprobation dont il s'agit.

A mon avis, que le vieil Horace est le personnage principal de cette tragédie, c'est la vérité, mais Corneille ne l'a pas encore assez marqué. Certes il a presque prodigué le vieil Horace sur le théâtre et aux moments les plus décisifs. Il ne l'a pas montré encore assez. Il devait le faire assister à la mort de Camille puisque c'est lui qui

Digitized by Google

est le lien dramaturgique entre l'épisode précédent et celui-ci, et puisque c'est sur lui, en même temps que sur son fils, que le premier péril passé, ce second péril retombe. Notez qu'il eût été très vraisemblable qu'Horace rentrant en sa maison suivi d'un concours de peuple fût reçu à son seuil par toute sa famille, y fût reçu par les embrassements de son père et par les imprécations de sa sœur et frappât sa sœur aux yeux mêmes de son père. Et alors, sa fille dans ses bras sur laquelle il pleure, son fils devant lui qu'il maudit et auquel déjà on sent qu'il pardonne, le vieil Horace dirait : « Le sort s'acharne-t-il assez contre moi et un nouveau deuil et un nouveau péril et toute ma famille qui va être sacrifiée à cette patrie que j'adore... » et le spectateur d'abord verrait un grand spectacle, mais surtout comprendrait que c'est le vieil Horace qui est le centre et le cœur de la tragédie et il voudrait voir le cinquième acte et aucun directeur homme de goût ne pourrait le supprimer.

Je crois que c'est là la faute de Corneille ; mais les règles du temps défendant d'ensanglanter la scène, je conviens qu'il eût été difficile à Corneille de, non seulement faire mourir Camille sanglante sur le théâtre, mais de la faire mourir entre les bras de son père. A la fois on approuve les règles dont la contrainte a donné à notre tragédie une singulière vigueur et on les exècre d'avoir certainement empêché nos Shakespeares de se déployer tout entiers.



Digitized by Google

CINNA

Le *Cid* était un poème d'amour. C'est le *Roméo et Juliette* de Corneille. *Horace* était une tragédie de politique et d'amour ou plutôt d'histoire et d'amour où les « grands intérêts » et les intérêts particuliers de la passion amoureuse étaient mêlés dans des proportions qui me paraissent très heureuses. *Cinna* est une tragédie presque exclusivement politique, car les amours d'Émilie ou qui ont Émilie pour objet ne nous intéressent en aucune façon et sont tellement inutiles à l'action qu'Émilie ôtée la pièce subsisterait tout entière et se tiendrait debout parfaitement. *Cinna* est une tragédie politique, ou plutôt c'est une tragédie qui est la psychologie d'un homme d'État.

Un chef de peuple est fatigué ; il veut abdiquer ; un de ses conseillers lui conseille de le faire, un autre, par perfidie et obéissant à son intérêt personnel, l'en dissuade. Le chef apprend ensuite que celui-là même qui l'a retenu sur le trône dirige une conspiration contre lui. Il s'indigne et en même temps s'exaspère. Il songe à quitter la vie, et il songe à punir et à se venger. Il appelle à lui le chef des conjurés. Il l'accable de reproches sanglants sans savoir encore ce qu'il fera.

Digitized by Google

Mais en humiliant et ravalant son rival, il s'aperçoit qu'il se venge. En satisfaisant ainsi partiellement son désir de vengeance il s'en purge et il s'aperçoit qu'il s'en purge en effet et alors il est disposé au pardon. Et considérant que le pardon est une grande victoire sur soi-même, il s'exalte dans cette idée de pardon ; il tend toute sa volonté pour se vaincre et pour avoir le plaisir de se vaincre, pour avoir le plaisir d'épuiser toute sa volonté et il pardonne, et dans l'excitation de générosité où il se trouve il va jusqu'à accabler le traître de bienfaits ce qui est stupide, mais ce que son acharnement de lutteur contre la passion qu'il veut vaincre explique parfaitement et rend vraisemblable.

C'est une psychologie, c'est une anatomie de caractère tout à fait curieuse et faite avec une adresse profonde et un sens du vrai tout à fait merveilleux. De plus c'est une psychologie dramatique, parce que ce n'est pas seulement une anatomie de caractère, c'est une évolution de caractère, c'est la peinture de l'évolution d'un caractère. Les évolutions de caractère sont extrêmement rares dans notre théâtre et dans tous. Je n'en connais qu'une dans Racine : Néron ; je n'en connais qu'une dans Molière : Don Juan. J'en connais deux dans Corneille : Auguste et Pauline. Cela se comprend, d'abord dans un théâtre à vingt-quatre heures, ensuite et du reste dans tous les théâtres. Dans un théâtre de vingt-quatre heures parce qu'il est difficile qu'en un jour un homme passe par de telles transformations qu'il ne soit pas le même au cinquième acte qu'au premier. Dans tous les théâtres parce que, de quelque nombre de jours, de mois et d'années qu'ils disposent, la représentation dure toujours deux heures et il est difficile en deux heures de montrer, la logique des

Digitized by Google

sentiments étant observée *et marquée,* un caractère se faire insensiblement tout différent de soi-même. Le « *servetur ad imum qualis ab incepto processerit et sibi constet* » sera toujours la règle générale du théâtre et s'il est très vrai qu'il est beau de suivre les règles et qu'il est plus beau de les violer avec bonheur, s'y conformer reste la loi sûre et celle à qui d'instinct tout le monde obéit le plus souvent.

L'évolution de caractère est donc la plus belle chose du monde, la plus rare et la plus dangereuse.

Il y en a une dans *Cinna* qui est très belle. Auguste, au commencement de la pièce, est un « tyran », au sens grec du mot, comme un autre. Il a souhaité l'empire et il y est parvenu en versant largement le sang de ses compatriotes et de ses parents. Il n'y a trouvé que l'inquiétude, les alarmes et aux meilleurs moments l'ennui sombre qui plane aux sommets du pouvoir. Quoique presque décidé à le quitter il y reste, moitié pour cette raison qu'il y est utile et peut-être nécessaire, moitié parce que l'homme qui fut ambitieux de conquérir la puissance est ambitieux de la retenir et qu'on n'aime point se donner tort en rejetant ce qu'on s'est donné tant de peines pour atteindre. Voilà son premier état d'âme, très naturel, très ordinaire, très *humain.*

Il apprend la conjuration et qu'elle est faite par ceux qu'il croyait ses meilleurs amis. Il n'y a pas dans son esprit *délibération* et il ne faut pas s'y tromper ; s'il y avait délibération c'est qu'il serait resté et resterait dans son caractère et que son esprit seul serait en action et en jeu ; il n'y a pas délibération, il y a conflit violent de sentiments contraires et conflit qui n'aboutit à rien, marque d'une tempête de l'âme et que les pro-

Digitized by Google

fondeurs mêmes de l'homme sont remuées, d'où un homme nouveau, un caractère nouveau *peut* sortir. Premier mouvement :

Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie...

« Tout me trahit. Quittons le pouvoir. Il n'y a pour qui l'a aucune sécurité. Vos amis y deviennent vos assassins. Je n'ai pas mérité cela... Si !

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre...

« Tu as été un assassin, l'assassin même de tes proches. Tu subis la loi que tu as faite. A ton tour !... »

Mais le vieil homme reparaît, l'homme de Terreur, l'homme de lutte implacable. Ses anciennes formules reparaissent : « Tu vivrais en repos après m'avoir fait peur. » « Punissons l'assassin, proscrivons les complices. » *Proscrivons !* le vieux mot du triumvir.

Mais précisément ce mot qui frappe son oreille lui fait peur ou l'accable comme d'un poids. « Allons, c'est donc toujours à recommencer. » Ses bras tombent.

Eh quoi ! Toujours du sang et toujours des supplices !
Ma cruauté se lasse et ne peut s'arrêter ;
Je veux me faire craindre et ne fais qu'irriter... [1].

« Mourons, c'est plus court et moins fatigant. »

Mais quoi ! « Mourir sans tirer ma raison », disait le Cid ; mourir sans tirer ma vengeance, dit l'ancien terroriste qui reparaît encore : oui, mourons, mais que mon ennemi meure lui aussi. Que je meure, mais qu'il ne jouisse pas de ma mort.

1. Remarquez que ce qu'Auguste se dit à lui-même en considérant le passé et l'avenir, Racine le fera dire par Burrhus à Néron en lui voulant faire envisager l'avenir.

Digitized by Google

Meurs ; mais quitte du moins la vie avec éclat ;
Éteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrat...

Et enfin aveu de la douloureuse et fébrile irrésolution, du bouleversement profond de l'être tout entier, de la révolution intérieure d'où personne ne peut savoir ce qu'il sortira :

O Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu,
O rigoureux combat d'un cœur irrésolu
Qui fait en même temps tout ce qu'il se propose...

Quelques heures plus tard il a réfléchi ; il a écouté ou plutôt il n'a pas écouté mais il a entendu les conseils de sa femme, qui sont, quoique repoussés d'abord, descendus dans son esprit. *Sans savoir encore ce qu'il fera,* il fait comparaître devant lui le principal coupable ; il l'accable d'abord sous l'énumération de tous les bienfaits qu'il lui a prodigués ; il l'accable ensuite sous l'énumération de tous les défauts, de toutes les imperfections, de toutes les infirmités, de toutes les bassesses dont ce singulier prétendant à l'empire est un assemblage ; il l'écrase sous le mépris qu'a l'homme fort à l'égard de l'homme faible. C'est la vengeance d'Auguste et Auguste, à se venger ainsi, sent qu'en donnant cette satisfaction à l'esprit de vengeance, il s'en débarrasse, il s'en purge et que place est faite en lui pour l'esprit de clémence. C'est ce que Nietzsche a admirablement compris et expliqué, beaucoup mieux que je ne saurais faire, dans une page qui semble être ceci : Corneille commenté par La Rochefoucauld : « *La générosité et ce qui lui ressemble.* Les phénomènes paradoxaux, tels que la froideur soudaine dans l'attitude d'un homme sentimental, tels que l'*humour* mélancolique, tels que, avant tout la générosité, en tant que renoncement sou-

Digitized by Google

dain à la vengeance ou à la satisfaction de l'envie, se présentent, chez les hommes qui possèdent une grande force centrifuge (?), chez les hommes *qui sont pris d'une soudaine satiété et* d'un dégoût subit. Leurs satisfactions sont si rapides et si violentes qu'elles sont immédiatement suivies d'antipathie, de répugnance et de faute dans le goût opposé... L'homme généreux, du moins l'espèce d'homme généreux qui a toujours fait le plus d'impression, me paraît être... l'*homme d'une certaine soif de vengeance, qui voit tout près de lui la possibilité d'un assouvissement* et qui, vidant la coupe jusqu'à la dernière goutte, *se satisfait en imagination,* de sorte qu'un rapide et énorme dégoût suit cette débauche. A partir de ce moment-là il s'élève au-dessus de lui-même, comme on dit ; il pardonne à son ennemi. Il le bénit même et le vénère avec cette violation de son moi, avec cette raillerie de son propre instinct de vengeance, tout à l'heure encore si puissant, il ne fait que céder à un nouvel instinct (le dégoût) qui vient de se manifester puissamment en lui et cela avec la même débauche impatiente qu'il avait mise tout à l'heure à boire d'avance en imagination, à épuiser, en quelque sorte, la joie de la vengeance. Il y a dans la générosité le même *degré* d'égoïsme que dans la vengeance ; mais cet égoïsme est d'une autre *qualité.* » Mais encore la place est faite à l'esprit de clémence, mais pourquoi la clémence y vient-elle et d'où vient-elle ? Elle vient de la volonté de puissance ; elle vient de la jouissance qu'éprouve l'homme à se sentir fort, à se sentir maître de lui, à se sentir *voulant* : « Je suis maître de moi comme de l'univers : je veux l'être, je le suis. »

C'est un nouvel homme qui s'est déclaré en Auguste ; mais ce n'est qu'une transformation de l'homme ancien.

Digitized by Google

Le même homme qui combattait, proscrivait, tuait pour arriver au pouvoir, *se combat et proscrit en lui le proscripteur et tue en lui le vindicatif* pour arriver au suprême pouvoir qui est la domination de soi-même.

Or, c'est là précisément la véritable évolution de caractère. Une évolution de caractère n'est naturelle, n'est logique et n'est véritable que quand la faculté maîtresse qui constituait le caractère ancien, persistant, mais transformée et épurée par les circonstances et les épreuves ou transformée et dégradée par les circonstances et les épreuves prend caractère nouveau.

Dans *Cinna*, cette transformation, il faut en convenir, est un peu brusque et le tournant est un peu court ; mais elle est belle encore et, quoique insuffisamment expliquée peut-être, s'explique elle-même quand on la considère avec attention.

Quant à son effet sur le public, qui ne considère pas et ne réfléchit pas, il ne laisse pas d'être très fort parce que le public, quand un personnage passe du mal au bien, n'a pas besoin d'explication et est satisfait tout de go. Ce qui pour nous est *évolution* est pour lui *conversion* et il croit naïvement à la possibilité des conversions[1].

1. Petit détail, petite curiosité historique : Tout le monde n'a pas compris le caractère d'Auguste comme nous venons de le comprendre et comme on voit que l'a entendu Nietzsche. Le grand acteur Monvel et Napoléon Ier entendaient le pardon d'Auguste à Cinna comme une feinte, comme une fourberie. Napoléon disait à Mme de Rémusat : « ... Il n'y a pas longtemps que je me suis expliqué le dénouement de *Cinna*. Je n'y voyais d'abord que le moyen de faire un cinquième acte politique, et encore la clémence proprement dite est une si pauvre petite vertu quand elle n'est pas appuyée sur la politique que celle d'Auguste, devenu tout à coup un prince débonnaire, ne me paraissait pas digne de terminer cette belle tragédie. *Mais, une fois,* Monvel, en jouant

Digitized by Google

Il y a de la politique didactique dans *Cinna*. Devant Auguste, Maxime soutient l'excellence de la République et Cinna celle de la Monarchie. Et ici on pourrait croire Corneille « républicain » puisque de ces deux personnages c'est celui qui est l'honnête homme qui soutient la théorie républicaine. J'accorde qu'on peut conclure ainsi. Cependant, quoique Cinna parle contre son sentiment intime, tout ce qu'il dit, j'entends tout ce qu'il dit de théorique et de considérations générales relativement à la monarchie, est beaucoup plus fort que tout ce que dit Maxime relativement à la République et à la louange de celle-ci. Je crois que tout le monde sera de

devant moi, m'a dévoilé tout le mystère de cette grande conception : il prononça le *Soyons amis, Cinna,* d'un ton si habile et si rusé que je compris que cette action n'était que la feinte d'un tyran, et j'ai approuvé comme calcul ce qui me semblait puéril comme sentiment. Il faut toujours dire ce vers de manière que de tous ceux qui l'écoutent il n'y ait que Cinna de trompé. »

On devine les raisons de Monvel et l'on voit pleinement celles de Napoléon. Pour l'acteur, il n'y a pas, dans Auguste, évolution de caractère; c'est un tyran, c'est le tyran de toutes les tragédies; il est cruel, féroce, vindicatif et plein de traîtrise du commencement à la fin et il n'y a pas à chercher autre chose et s'il pardonne ce ne peut être que feintise.

Si Napoléon adopte ce point de vue, c'est que, *surhomme* tout à fait dans la manière de Nietzsche, il n'admet pas cette « pauvre petite vertu » et cette « puérile » vertu de la clémence chez un souverain et qu'il est heureux qu'une certaine interprétation du rôle l'ôte à Auguste.

Tous les deux me semblent, seulement, n'avoir tenu aucun compte du monologue d'Auguste à l'acte IV et avoir d'autre part considéré — à quoi ils sont forcés étant donnée leur opinion — les exclamations d'Auguste: « Je suis maître de moi comme de l'Univers. Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire... », comme une comédie que joue Auguste. Comme il est toujours possible que l'interprétation la plus inattendue soit juste, je rapporte celle-ci pour vous inviter à relire *Cinna* au point de vue où se sont placés Monvel et Napoléon et à vous faire à vous-même une opinion conforme ou non conforme à la leur.

Digitized by Google

mon avis et l'on pourrait soutenir que précisément parce que Cinna parle contre son sentiment il faut bien que les raisons pour la monarchie soient incomparablement puissantes puisqu'elles le sont même dans la bouche de quelqu'un qui n'est pas pour elle et semblent, pour ainsi dire, s'imposer à lui.

On peut conclure de là que Corneille, ici comme dans *Horace*, est intimement monarchiste, ce qui, en tout état de cause, ne laisse pas d'être assez naturel.

Voltaire et tout le monde après lui, peut-être avant, ont trouvé qu'il y a dans *Cinna* non pas une dualité d'action mais, ce qui serait pis, un déplacement d'intérêt, que pendant les premiers actes l'intérêt du public et ses vœux vont à Cinna et Émilie, qu'ensuite ils vont à Auguste. Comme il arrive presque toujours des critiques de fond de Voltaire, le reproche qu'il fait ici à Corneille, Corneille se l'était fait à lui-même. Non pas, à la vérité, dans l'*Examen* de *Cinna*, mais dans celui de *Pertharite*. Dans l'*Examen* de *Pertharite*, revenant sur une observation qu'il avait faite à propos d'*Horace*, Corneille dit : « J'ai parlé ailleurs de l'inégalité de l'emploi des personnages qui donne à Rodelinde le premier rang dans les trois premiers actes et la réduit au second ou au troisième dans les deux derniers. Ce défaut en Rodelinde a été une des principales causes du mauvais succès de *Pertharite* et je n'ai point encore vu sur nos théâtres cette inégalité de rang en un même acteur qui n'ait produit un très méchant effet. »

Cette inégalité de rang des personnages se ramène à très peu près au déplacement de l'intérêt et en faisant cette remarque sur *Pertharite* comme il l'avait faite sur *Horace*. Corneille condamne indirectement *Cinna* pour

Digitized by Google

la même raison au fond pour laquelle Voltaire l'a condamné.

Je défendrai Corneille contre lui-même ici beaucoup moins qu'ailleurs, je le défendrai cependant dans une certaine mesure. Je conviens de tout mon cœur que, comme dit Voltaire judicieusement et spirituellement, « on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de Cinna et d'Émilie, 1° parce que c'est une conspiration ; 2° parce que l'amant et la maîtresse sont en danger ; 3° parce que Cinna a peint Auguste avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent et que dans son récit il a rendu Auguste exécrable ; 4° parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté. Il importe de faire voir que, dans ce premier acte, Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt. » Je conviens de tout cela parfaitement.

Mais je fais remarquer seulement que si le spectateur attache son intérêt à Cinna au premier acte il a un peu tort et que s'il l'attache à Cinna au second acte il a tort complètement et que l'auteur ne peut pas être tout à fait responsable des erreurs du public. Si le spectateur attache son intérêt à Cinna au premier acte il a déjà un peu tort, car si un conspirateur est toujours intéressant, un conspirateur par amour et par vanité ne devrait pas l'être. Or c'est absolument tel que Corneille nous présente son Cinna. Cinna conspire par amour pour Émilie qui veut venger son père autrefois tué dans les guerres civiles et il conspire par vanité de jouer un rôle exactement comme à la date où se joue *Cinna* les gentilshommes qui conspirent contre Richelieu, comme plus tard les grands seigneurs de la Fronde. Il vient dire à Émilie à quel point en est la conjuration

Digitized by Google

et il lui récite le discours qu'il a prononcé devant les conjurés : « Je leur dis... je leur peins... j'ajoute à ces tableaux la peinture de... j'ai dépeint... j'ajoute en peu de mots : ... » et il donne *in extenso* toute sa péroraison qui n'est pas en peu de mots. On voit à plein le bellâtre, « l'important », l'avantageux, l'orateur, l'acteur. Si le spectateur s'éprend de ce Floridor il n'est pas très raisonnable. De ce discours, très beau du reste pour ce qui est du magnifique éclat des images, un seul passage est d'un homme sérieux et d'un véritable homme de main, d'un Brutus ou d'un Cassius :

Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur.
Du succès qu'on obtient contre la tyrannie
Dépend ou notre gloire ou notre ignominie ;
Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivants.
Pour moi, soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.

Mais ce passage, du reste gâté par le trait final, détonne et toute la figure de Cinna en ce premier acte est celle d'un roi des Halles très inconsistant. Si le spectateur s'éprend de lui dès ce premier acte il a déjà tort.

S'il continue de l'aimer au second il est encore moins dans le bon sens ; car tout de suite Auguste y fait figure de très honnête homme et de personnage très sympathique et Cinna y joue un très vilain personnage. Quel est l'honnête homme dans le parterre qui peut être pour Cinna dès la *première* scène de l'acte II ?

Digitized by Google

Il n'y a donc pas, il ne doit pas y avoir déplacement d'intérêt, ou s'il y a, pour mettre les choses au mieux des intérêts de ceux que je contredis, déplacement d'intérêt il ne peut être qu'à la première scène de l'acte II et non pas plus loin. La faute, s'il y a faute, est donc très légère.

Il y a faute encore, je le reconnais. Pour que le spectateur ne se trompât point, ne pût pas se tromper un seul instant, il fallait qu'Auguste fût présenté le premier de tous les personnages au spectateur; il fallait que ce qu'il dît à Cinna et à Maxime au commencement de la scène I de l'acte II il le dît *au commencement de la pièce*, au premier lever du rideau, soit à Livie par exemple, soit dans un monologue. Dès lors l'intérêt s'attachait à lui et ne s'en détachait plus. Jamais un tragique du XVIe siècle ne manquait de faire commencer la pièce par un monologue de celui des personnages qui, selon lui, était le personnage principal et le personnage sympathique. Ce n'était pas si sot. En tout cas, ce qu'un tragique du XVIe siècle, écrivant *Cinna*, aurait fait par obéissance aux habitudes du théâtre de son temps et par effet de « l'enfance de l'art », se serait trouvé, dans l'espèce, d'un art excellent.



Digitized by Google

POLYEUCTE

PAR *Polyeucte*, comme par *le Cid*, Corneille s'est élevé, comme on dit, plus haut que lui-même, c'est-à-dire, car cette expression a en vérité un sens, plus haut qu'il n'était dans la mesure ordinaire de son génie et plus haut, comme on le verra par son *Examen*, qu'il ne croyait lui-même s'élever en écrivant cet ouvrage.

En effet, parmi beaucoup de considérations du reste très intéressantes sur la disposition de la pièce, Corneille, sur ce qui en est le fond, ne dit qu'un mot qui semblera froid : « Le style n'en est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée*, mais il a quelque chose de plus touchant et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde. » On conviendra peut-être que, même de la part de l'auteur, *Polyeucte* méritait et une louange un peu plus vive et une explication, au moins une explication du succès, un peu plus approfondie.

La première chose qui frappe dans *Polyeucte* c'est que c'est l'âme de ces « grands sujets » que l'on a vu

Digitized by Google

que Corneille cherchait avant tout pour fournir de matière à ses ouvrages et que c'est un sujet grand comme le monde. C'est un sujet aussi grand que celui des *Martyrs* de Chateaubriand. Deux civilisations qui se rencontrent; un passé et un avenir qui se heurtent; un état d'âme tout nouveau qui est absolument inintelligible à la plupart des personnages, figuratifs de tout un peuple, qui est à demi entendu par un personnage figuratif d'une élite, qui enfin est celui d'un homme qui porte en lui tout un monde, toute une histoire et tout l'avenir de l'humanité; l'ascendant de cet homme sur une femme qui est *la* femme, qui est la moitié et la moitié impressionnable de l'humanité, et cet homme, par le prestige de son âme nouvelle, de ses exaltations, de ses sacrifices et de ses martyres, dirigeant le genre humain dans une voie qu'il ne connaissait pas; il n'y a rien de moins que tout cela dans cette tragédie de *Polyeucte*; c'est un sujet œcuménique.

On peut remarquer aussi qu'à côté de la grandeur historique du sujet la grandeur morale du sujet est plus importante que dans les précédentes pièces de Corneille et qu'il y a à cet égard comme une progression du *Cid* à *Polyeucte, le Cid* étant le triomphe de l'honneur, *Horace* le triomphe du patriotisme, *Cinna* le triomphe de la *générosité* (dans tout le sens du mot), *Polyeucte* étant le triomphe ou plutôt l'apothéose de la sainteté et qu'après *le Cid, Horace* et *Cinna* il ne restait plus à Corneille que *Polyeucte* à écrire pour avoir fait le tour de toutes les grandeurs morales de l'homme et que monté sur ce faîte il n'avait plus qu'à descendre quelque intact du reste que son génie fût demeuré. On peut croire voir la preuve que Corneille en a un instant jugé ainsi lui-même puisque, après *le Cid,* il n'a songé

Digitized by Google

qu'à écrire *Horace, Cinna* et *Polyeucte* et puis qu'après *Polyeucte* il a songé presque aussitôt à se reposer avec des comédies *le Menteur* et *la Suite du Menteur*.

Quoi qu'il en soit, *Polyeucte* reste l'effort le plus vigoureux de son génie dans toute sa force.

Il était si nouveau qu'il devait n'être pas compris tout d'abord. Et en effet il réussit, mais sans être compris, je crois, le moins du monde, comme il est arrivé à bien d'autres ouvrages. Parce que, dit Dacier dans ses remarques sur la poétique d'Aristote, à savoir que *Polyeucte* n'est pas propre au théâtre n'excitant ni la terreur ni la pitié et que tout le succès est attribuable à Sévère et à Pauline ; parce que, dit Voltaire, à savoir qu'il a toujours vu un mouvement du public quand il apprend que Polyeucte ayant brisé les idoles a encouru la peine de mort, le public espérant que Polyeucte mort Pauline pourra épouser Sévère, parce que, dit Voltaire exprimant ses propres sentiments : « Je suis très persuadé que bien en prit au grand Corneille de ne s'être pas borné dans *Polyeucte* à faire casser les statues de Jupiter par des néophytes, car telle est la corruption du genre humain que peut-être

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen son favori
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

parce qu'il dit encore comme son dernier mot sur *Polyeucte*: « L'extrême beauté du rôle de Sévère, la *situation piquante* de Pauline, sa scène admirable avec

Digitized by Google

Sévère, au quatrième acte, assurent à cette pièce un succès éternel » ; par tout cela on peut très légitimement croire que pour le public comme pour la critique du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle le personnage principal et le personnage sympathique de *Polyeucte* a été Pauline et qu'on ne s'est vraiment intéressé qu'à elle et à son premier « amant ».

Cela vient de deux habitudes des Français, dont la première est de ne s'intéresser qu'à l'amour, dont la seconde est de toujours considérer une tragédie comme une comédie.

Ne s'intéressant qu'à l'amour, les Français n'ont pu longtemps voir dans *Polyeucte* qu'une femme qui a eu un amour de jeunesse pour un homme charmant, qui s'est mariée avec un autre, qui retrouve l'homme charmant qu'elle a aimé et qui souffre, partagée entre l'austère devoir et la passion entraînante. Pour la plupart des Français, le personnage principal et le personnage sympathique, et principal parce qu'il était sympathique, était Pauline.

Car, remarquez-le bien, le personnage sympathique n'est pas le même pour tout le monde et est celui-ci, celui-là ou un troisième selon les caractères différents des spectateurs. Le personnage sympathique de *Polyeucte* pour certains, pour plus d'un, peut être Félix. Supposez sous Louis XIII ou de nos jours pareillement un bon et honnête fonctionnaire public. Le personnage qui l'intéressera ce sera le gouverneur d'Arménie. Et notez bien qu'il sera assez raisonnable de penser ainsi ; car il n'y a que Félix qui soit en péril et il n'y a donc que pour lui que se doivent émouvoir l'appréhension et la pitié. Pauline n'est pas en péril puisque, si son mari meurt, elle retrouvera Sévère qu'elle aime encore

Digitized by Google

et profondément ; Sévère n'est pas en péril ; Polyeucte n'est pas en péril puisqu'il vit dans l'éternité et que la mort ne lui est qu'un doux passage pour l'introduire au partage qui nous rend à jamais contents : les saints ne sont jamais en péril et Dacier a bien raison de dire qu'il n'inspire ni pitié ni terreur ; comment voudriez-vous qu'il les inspirât? Félix seul est en danger, en danger de perdre sa place au milieu de tous ces révoltés ou gens qui pactisent avec les révoltés, tremblant d'être révoqué s'il épargne son gendre, même si sa fille se fait chrétienne, se demandant avec des angoisses indicibles si Sévère lui dresse un piège, enfin continuellement en danger et objet continuel de pitié et de terreur. Voilà comment sentira et comme raisonnera un honnête fonctionnaire de tous les régimes et ces sentiments sont naturels et ces raisonnements seront très justes. Le personnage sympathique ne peut pas être le même pour tout le monde.

Pour la masse du public du XVIIe siècle, le personnage sympathique n'était pas Félix, sans doute, mais il était le couple Sévère-Pauline et c'est-à-dire il était l'éternel personnage sympathique du Français, il était l'Amour.

De plus, les Français ont l'habitude pour la plupart de considérer une tragédie comme une comédie. Et une comédie pour eux est ceci, Corneille lui-même l'a indiqué : un amoureux, une amoureuse, un obstacle. Qu'est *Polyeucte* pour un spectateur qui considère une tragédie comme une comédie? Amoureux Sévère, amoureuse Pauline, obstacle le devoir représenté par Polyeucte. C'est tout. La duchesse d'Orléans est intelligente ; elle voit très bien que Pauline est très honnête ; mais elle dit : « Voilà la plus honnête femme du monde

qui n'aime pas son mari » et elle sent très bien qu'une femme honnête qui n'aime pas son mari et qui aime un ancien « amant » constitue une comédie romanesque qui peut être très belle ; mais elle ne voit ni plus haut ni plus loin et le drame pour elle est là tout entier et n'est que là.

Et c'est exactement la même chose que dit Voltaire, quand il écrit : « la situation piquante de Pauline... ». Voilà qui est net, *Polyeucte* est une situation piquante, c'est la situation piquante d'une honnête femme entre son mari et celui qu'elle aime, *Polyeucte* est une charmante comédie romanesque.

Pour tous ces gens-là *Polyeucte* est un poème dans le genre de *la Princesse de Clèves*, ou (retour du passé dans la vie sentimentale, d'une femme) dans le genre du *Passé* de Portoriche.

Le romantisme a permis d'admirer *Polyeucte* d'une autre façon. Le revirement fut complet. D'une part le retour aux idées religieuses, et le romantisme est un christianisme hétérodoxe et le romantisme est une hérésie chrétienne mais il est chrétien ; d'autre part le goût du grand, de l'extraordinaire et de l'épique, et en son fond Corneille est un poète épique qui met ses épopées en drames, ramenèrent ou plutôt amenèrent à considérer Polyeucte comme le personnage principal et comme le personnage sympathique ou plutôt comme le principal personnage sympathique et l'on intitula mentalement le drame *Polyeucte* et non plus *Sévère et Pauline* et l'on sentit que le drame c'était Polyeucte luttant entre son amour pour Pauline et son amour pour Dieu, souffrant dans sa pitié et dans son amour pour Pauline, luttant contre elle (« et c'était le combat de Jacob avec l'ange »), c'est-à-dire luttant contre

lui-même amoureux d'elle pour la foi dont il est possédé, se vainquant et se mortifiant lui-même jusqu'à abandonner Pauline à Sévère et, ce qui est moins, jusqu'à mourir.

Il semble qu'on était, en se plaçant à ce point de vue, plus près de la vérité qu'on y était auparavant et qu'on admirait l'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* comme il entendait être admiré.

Ce n'est point pourtant encore ainsi que nous interprétons cette tragédie si profonde. Dans l'un et dans l'autre point de vue c'est toujours *un des deux* drames qu'elle contient que l'on admire aux dépens de l'autre, et il resterait encore cette imperfection qu'il y aurait deux actions différentes dans *Polyeucte*. Y en a-t-il donc vraiment deux? Non, il n'y en a bien qu'une. Il y a deux *situations*, qui, influant l'une sur l'autre, forment une seule *action* marchant droit à son but unique. Il y a la situation de Polyeucte, placé entre son amour terrestre et son amour divin; il y a la situation de Pauline, placée entre son affection pour Sévère et son admiration pour son mari laquelle se tourne rapidement en amour. Or Polyeucte par l'amour qu'il inspire à Pauline conduit Pauline au sacrifice et par elle Sévère à la magnanimité et par Sévère Félix au repentir tardif; il tire tout le drame à lui, l'entraîne à son dénouement qui est la prosternation émue et étonnée de tous les personnages de la pièce devant la tombe ouverte d'un martyr de la foi.

Mais voilà la tragédie expliquée sans qu'il soit dit un mot de la grâce dont il est si souvent parlé dans la pièce même qu'on dirait que la grâce est le ressort principal de l'action. Les moyens empruntés au merveilleux ne peuvent réussir au théâtre, même devant

Digitized by Google

un public de croyants, que si tout ce qui s'explique par eux peut s'expliquer à la rigueur sans qu'on y ait recours. Dès que la pièce est vraisemblable au point de vue purement humain, les ressorts miraculeux s'ajoutent par surcroît et à la raison satisfaite unissent l'imagination séduite. Celle-ci suffirait au besoin et encore il est très douteux, mais la raison fait le fond solide où il vaut mieux que le reste s'appuie. Tous les grands tragiques, ceux mêmes qui croyaient le plus fermement au merveilleux qu'ils employaient, les anciens d'un côté, Shakespeare de l'autre, ont d'instinct compris cette loi. Corneille l'a fort sagement appliquée. Polyeucte peut, au sortir du baptême, par le seul effet d'une passion ardente qu'allume la grande pensée qu'il vient d'embrasser, avoir la vive impatience de déclarer hautement sa croyance ; il peut, les idoles brisées, échauffé par le scandale même qu'il a provoqué, avoir la soif de la confession de sa foi par la mort. Pauline peut, son époux mort sous ses yeux, entraînée par une admiration contagieuse et enflammée d'une émulation qui n'est qu'une forme de l'amour, vouloir rejoindre Polyeucte dans la tombe. Sévère, raisonneur très froid, peut voir son estime pour les chrétiens se tourner en un étonnement qui approche de l'admiration et de la sympathie, sans du reste, puisqu'il n'est presque que raison, aller jusqu'à la conversion subite. Félix peut, insulté et menacé formellement par Sévère, pencher brusquement du côté où le pousse le bras toujours adoré du pouvoir et aller à un excès d'acquiescement aux sentiments du favori comme il donnait tout à l'heure dans un excès de complaisance à ses désirs supposés, et, n'en déplaise à Voltaire et à tant d'autres critiques, il ne faudrait pas me pousser beaucoup pour me faire

Digitized by Google

dire que de toutes ces conversions c'est la sienne qui me paraît le plus naturelle. Et maintenant soyons chrétiens et à toutes ces raisons humaines *ajoutons* la puissance mystérieuse qui mène et qui ploie les volontés d'ici-bas, nous ne serons que plus touchés et ébranlés de tout ce dont nous étions déjà convaincus : nous comprenons Polyeucte au sortir du baptême touché de la grâce jusqu'à la folie de la croix ; nous comprenons Pauline, inondée du sang d'un martyr, touchée de la grâce jusqu'à être impatiente du martyre elle-même, nous comprenons Félix entraîné par une sorte de contagion mystique et aspirant assez à la grâce pour la recevoir et nous comprenons Sévère restant calme quoique ému et sympathique parce qu'il est de ceux qu'il y a lieu de croire que la grâce ne touche jamais.

Mais s'il a fallu tout le travail moderne appliqué à l'étude du sentiment religieux pour que nous puissions entrer dans le vrai sens de ce grand drame, il nous est facile après cette grande enquête de sentir de quelle puissance est cette création incomparable, si simple et directe et allant droit au cœur que, *par ses moindres côtés,* elle séduisait déjà une époque prévenue contre l'emploi du sentiment religieux dans la littérature poétique, intuitivement si savante et profonde, qu'il a fallu toute la science en histoire religieuse du siècle dernier pour bien pénétrer et comme vérifier la réalité de ce grand rôle de Polyeucte, pour bien entendre que Polyeucte c'est l'idée chrétienne opposée à la philosophie du bon sens éclairé (Sévère), aux intérêts mondains (Félix), aux idées et sentiments de famille (Pauline). Toute une histoire de l'établissement du christianisme est dans ce rôle. Par *Polyeucte* tout seul on pourrait apprendre que le christianisme, pour s'établir, a dû

Digitized by Google

briser aux cœurs de ses disciples l'intérêt personnel, cela va de soi, et aussi les plus légitimes affections humaines, et l'idée de patrie et la raison même. Il n'y a peut-être pas de drame qui pénètre plus loin dans l'âme humaine et qui aussi ouvre tout autour de lui de plus profondes perspectives et plus d'avenues illimitées.

Si nous entrons dans quelque détail nous observerons que Sévère n'est pas seulement le philosophe froid et très intelligent qui a la curiosité des choses nouvelles et des nouvelles façons de sentir, et qui, tout en réservant toujours son jugement, les accueille avec sympathie et avec l'hospitalité d'un très libre esprit. Il est cela d'abord et il faut noter ce grand trait qui est peut-être le principal. Mais il est autre chose aussi qu'il faut bien voir. Il est, transporté dans un monde chrétien, le héros cornélien déjà traditionnel. Le héros cornélien est toujours dirigé par l'honneur. C'est l'honneur qui, domptant ses passions mauvaises et même ses passions nobles, fait de lui un « généreux », fait de lui un surhomme. Sévère est essentiellement ce héros-là. Pourquoi, malgré son amour pour Pauline, intercédera-t-il pour Polyeucte? D'un si cruel effort, comme lui dit Fabian, qu'espère-t-il?

La gloire de montrer à cette âme si belle
Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle,
Qu'elle m'était bien due et que l'ordre des cieux
En me la refusant m'est trop injurieux.

. . . .

Ici l'honneur m'oblige et j'y veux satisfaire;
Qu'après le sort se montre ou propice au contraire,
Périssant glorieux, je périrai content.

Sévère, comme tous les héros cornéliens, est un chevalier de l'honneur, autant que Félix, pour employer

Digitized by Google

le joli mot de Mme de Staël, est un chevalier de la circonstance. Encore que personnage secondaire, du moment qu'il est honnête homme Corneille ne peut pas le concevoir autrement et d'abondant, remarquez que c'est peut-être une des raisons pourquoi les contemporains de Corneille l'ont pris pour le personnage principal. Rodrigue est guidé par l'honneur, Auguste est guidé par l'honneur, l'homme qui dans *Polyeucte* est guidé par l'honneur est le héros et s'il est héroïque il est le héros de la pièce. Au demeurant, Sévère est un des hommes les plus nobles qui soient sortis de la noble imagination cornélienne. « L'extrême beauté du rôle de Sévère... » dit Voltaire. Ici je ne songerai pas à lui donner tort.

J'ai assez parlé de Polyeucte en décrivant le poème dont il est l'âme. Je ne ferai remarquer ici qu'un point à savoir les proportions humaines que l'auteur a su garder à cet homme à demi divin. Il y a là beaucoup d'art, un sens vrai du théâtre et un sens, qui me semble très sûr, de la vérité. On voit trop Polyeucte dans le souvenir qu'on en garde comme le lyrique et l'extatique qui chante les fameuses strophes, du reste admirables : « Source délicieuse en misères féconde... » Il est bien et bien profondément celui qui dit ces strophes-là ; mais il est *jusqu'au bout* en même temps un homme comme nous, un homme, par exemple, qui n'oubliera pas une formule de politesse et un homme qui est susceptible de s'attendrir et un homme qui aime. Je suis charmé qu'au moment d'accomplir le plus grand sacrifice de sa vie et au moment de mourir il dise à Sévère qu'il a mandé au lieu d'aller vers lui :

Je vous ai fait, Seigneur, une incivilité,
Que vous pardonnerez à ma captivité.

Digitized by Google

J'observe que quand Pauline vient le trouver pour la dernière fois et qu'il la voit entrer il s'affirme à lui-même qu'il ne la trouve plus belle, ce qui est signe incontestable qu'il la trouve belle encore, car sinon il ne dirait rien du tout là-dessus et ne songerait à ses yeux non plus qu'à la tenture de l'appartement :

Je la vois ; mais mon cœur, d'un saint zèle enflammé,
Ne goûte plus l'appas dont il était charmé ;
Et mes yeux, éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

Ce qui veut dire assurément : « Je la vois, mais ne veux plus la voir » et « je ne veux plus la voir, mais je la vois ». De même il ne faut pas être inattentif aux larmes qu'il verse dans la dernière scène où il parle à Pauline. Si l'on trouvait trop dur ce qu'il dit à celle-ci jusqu'au mot « hélas ! » il faut se persuader qu'il ne le dit qu'en se forçant et par un terrible effort de volonté *puisqu'à* un moment donné il pleure ce qu'il ne ferait pas s'il avait dit ce qu'il a dit jusque-là d'un cœur définitivement détaché.

La scène en question et la suivante doivent être entendues ainsi. Pour accomplir son sacrifice, Polyeucte a préparé un discours rude à l'adresse de Pauline et il s'y est exercé violemment par ses strophes : « Source délicieuse... » — Ce discours il le prononce à peine modifié par les interruptions de Pauline.

Quand Pauline fait appel à son amour, la dureté de Polyeucte tombe, il pleure, parle de son « amour » pour Pauline : « ... est bien digne des pleurs que mon amour vous donne » ; l'assure que du ciel il l'aimera encore ; voit nettement dans son propre cœur et comme Rodrigue, qui a pour Dieu l'honneur, a dit : je préfère

Digitized by Google

« mon honneur à Chimène et Chimène à la vie », il dit : « Je vous aime beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même » et puisque Pauline a prononcé ce vers sublime : ton cœur « se figure un bonheur où je ne serai pas ! » il dit, lui : mais non ! Je ne me figure le ciel qu'avec vous : « *C'est peu* d'aller au ciel, je veux vous y conduire. » Ce *c'est peu,* mot presque blasphématoire de la part d'un martyr, montre en éclair à quel point il aime encore Pauline et n'est pas encore détaché.

Il ne l'est qu'après — dernier effort — la « cession » de Pauline à Sévère et quand il dit le terrible : « c'est fait ! »

Voilà ce « mélange des tendresses de l'amour humain et de la fermeté du divin » que Corneille voyait dans *Polyeucte* et c'est encore presque toujours Corneille qui est le meilleur critique de ses ouvrages.

Le rôle de Pauline est infiniment intéressant d'abord comme situation du personnage, ensuite comme évolution de caractère. Pour ce qui est de la situation, il faut bien remarquer que le mot de Voltaire, « la situation piquante de Pauline », n'est mauvais qu'en tant qu'expression ridicule et qu'en tant que marquant que Voltaire ne comprend pas *tout* le rôle. Mais il est vrai que Pauline est *dans une situation dramatique* et que cette situation est déjà une invention très belle. Par cette situation *Polyeucte* est, pensez-y bien, un drame de l'adultère et le premier drame de l'adultère, féminin du moins, qui ait été mis sur notre théâtre. Sévère revenant, c'est un adultère possible et la question de tout drame à adultère se pose tout de suite : la femme sacrifiera-t-elle son devoir à son amour ou son amour à son devoir ? Et *Polyeucte* est, dans toute sa première

Digitized by Google

partie, un drame de l'adultère tout particulièrement intéressant parce que dans la plupart des drames de ce genre l'amant est un *survenant* dans la vie d'une femme mariée tandis que dans *Polyeucte* l'amant est antérieur au mariage et au mari et par conséquent, ayant été délaissé, ayant été en quelque sorte trahi, a comme des droits, a des manières de droit en sorte que l'adultère se présente à l'esprit du spectateur comme une façon d'adultère légitime. Le spectateur souh[illegible] que Pauline reste honnête, mais un je ne [illegible] charme l'emporte, très naturellement, du côté de [illegible] et il se dispose, plus ou moins consciemment, à plai[illegible] Pauline si elle faut, comme à l'admirer si elle ne faut point. Voilà ce que *Polyeucte* contient, pour ainsi parler, de drame de l'adultère et cela est déjà d'un intérêt très dramatique. Pour ce qui est de l'évolution de caractère, le rôle de Polyeucte ne contient qu'un changement d'état d'âme, celui de Pauline contient une évolution de caractère très nettement marquée. Pauline, au commencement de la pièce, est une jeune femme très ordinaire, très semblable à toutes les jeunes femmes ou à la plupart, très enfant, qu'un songe effraie, aimant un peu son mari parce qu'elle est mariée depuis quinze jours, craignant pour lui quand il s'éloigne, voulant le garder autour d'elle, surtout voulant qu'il fasse ce qu'elle veut, irritée que déjà il ait des secrets pour elle et que déjà il lui désobéisse, faisant ses confidences à sa servante et songeant un peu à un jeune homme qui, avant qu'elle fût mariée, l'a aimée, et qui, depuis, est mort. On ne peut pas être plus quelconque ni plus véritable qu'est Pauline et ici on peut faire compliment à Corneille de la ressemblance de ses œuvres avec la vie.

Pauline apprend que son ancien amant, Sévère, est

Digitized by Google

vivant, grand capitaine, vainqueur et favori du souverain, et qu'il vient et qu'il approche. Sans doute il vient pour l'épouser la croyant encore jeune fille. Son père lui commande de le voir et de lui être douce pour que, s'il est irrité, du moins il ne soit pas terrible. Pauline est si étourdie qu'elle répond d'abord qu'elle ne le verra pas, comme s'il était possible de ne pas le voir. Elle se résigne pourtant à avoir un entretien avec lui. Elle le [illegible]it de tout à l'heure qu'elle est mariée. [illegible]un effort sur elle-même, Pauline le reçoit en [illegible]me, l'assurant que le bruit de sa mort n'eût-[illegible]s couru, elle eût obéi à son père la mariant à un autre. L'outrance de ses expressions (« quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï ») montre qu'elle ne parle si sèchement que pour dresser le rempart entre Sévère et elle et le faire sentir infranchissable.

Avec une ironie un peu lourde et qui a le tort, au premier moment que nous voyons Sévère, de le faire passer à nos yeux pour une espèce, Sévère lui ayant répondu qu'il voudrait bien avoir un pareil caractère et une pareille maîtrise de ses passions qui lui permettrait de se tenir heureux entre les bras d'une autre, Pauline n'y tient pas ; sa cuirasse stoïque tombe et elle lui dit nettement : « Eh, vous voyez bien que je vous aime encore ; et vous voyez bien que je pleure, mais je suis une honnête femme et, car je vous connais, vous ne m'aimeriez point si je ne l'étais pas ». — « Il est trop vrai », répond Sévère.

L'évolution du caractère de Pauline commence ici. Dans un poème très beau, du moins comme fond, Sainte-Beuve a dit : « Que faut-il pour mûrir une âme ? Deux choses : *un malheur, un devoir*. » C'est le cas de Pauline, un devoir depuis quelques jours, un malheur

Digitized by Google

depuis un instant l'ont saisie. L'âme de Pauline mûrit en un temps très court sous cette double influence, et c'est-à-dire qu'elle prend conscience des forces profondes qui étaient en elle, qu'elle ignorait et qu'elle aurait ignorées toujours sans ces circonstances. Polyeucte a brisé les idoles. Pauline l'apprend. Elle est païenne; mais elle est l'épouse de Polyeucte. Elle supplie son père d'épargner l'iconoclaste et elle l'en supplie en montrant pour les chrétiens une estime qui lui est toute nouvelle, qu'elle était très certainement bien loin d'avoir une heure avant et qui nous indique, si nous savons comprendre, que l'acte de Polyeucte l'a scandalisée, irritée, étonnée, et en même temps lui a fait voir en son mari un homme grand, un homme fort, un héros de la *volonté* et de l'audace, un de ces hommes que les femmes admirent, dont elles sont fières quand ils sont leurs et pour lesquels de l'admiration elles vont à l'amour. Tous les mots de sa déclaration à son père sont à méditer:

Ce n'est pas une erreur avec le lait sucée,
Que sans l'examiner son âme est embrasée.
Polyeucte est chrétien parce qu'il l'a *voulu*,
Et vous portait au temple un esprit *résolu*.
Vous devez présumer de lui comme du reste:
Le trépas n'est pour eux ni honteux ni funeste;
Ils cherchent de la gloire à mépriser nos Dieux;
Aveugles pour la terre, ils aspirent aux cieux;
Et croyant que la mort leur en ouvre la porte,
Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe,
Les supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs
Et les mènent au but où tendent leurs désirs:
La mort la plus infâme, ils l'appellent martyre.

Ce langage chrétien et lyriquement chrétien dans la bouche d'une païenne est significatif. Nous sommes en

Digitized by Google

présence d'une païenne qui aime un chrétien. De l'amour pour Sévère Pauline a passé à l'amour pour Polyeucte parce que Polyeucte est plus grand que Sévère, plus héroïque, plus contempteur du danger, et ceci ne serait qu'un changement d'état d'âme ; mais de plus, de femme très ordinaire et de moyen ordre, Pauline est déjà devenue femme comprenant les grandes questions et femme, ce qui est rare, s'élevant au-dessus des préjugés de sa religion pour en comprendre et en sentir une autre.

Elle vient supplier son mari de *se sauver*, car il le peut par une simple dissimulation temporaire de ses sentiments ; elle le supplie d'abord au nom de ses devoirs envers l'État, ensuite au nom de son amour à elle et n'obtient rien ; mais désormais elle l'aime. Elle conjure Sévère de le servir, de le sauver, en disant : « *Mon Polyeucte* touche à son heure dernière » ; elle le conjure de le sauver en invoquant non seulement *l'honneur* comme toujours dans Corneille et la *générosité* et la beauté du geste : mais son amour, à lui, lui-même.

C'est beaucoup qu'une femme autrefois tant aimée
Et dont l'amour peut-être encor vous peut toucher
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher.

Elle a une dernière entrevue avec Polyeucte inébranlable et elle lui crie :

Regarde au moins mes pleurs, écoute mes soupirs.
Ne désespère pas une âme qui t'adore.

« Mesurez, disait Sarcey, la distance qu'il y a entre le mot de Pauline à Sévère à l'acte II : « Un je ne sais « quel charme encor vers vous m'emporte » et ce mot

Digitized by Google

de Pauline à Polyeucte à l'acte V : « Ne désespère pas « une âme qui t'adore[1]. »

Il est vrai et toute l'évolution de Pauline entre un amour-estime qui était aussi un amour-affection et un amour-admiration qui est devenu un amour-sacrifice est accomplie.

Non pas encore ; mais le dernier terme est prévu. Quand Pauline aura vu *son* Polyeucte mourir, quand elle aura été couverte de son sang, elle sera chrétienne et n'aspirera qu'à le rejoindre là où il a dit qu'il la voulait conduire.

Cette évolution que je reconnais qui a quelques tournants un peu brusques, comme il est inévitable au théâtre, comme il est inévitable dans ces tragédies qui, encore un coup, sont des épopées ramassées, cette évolution du reste admirable est figurative, je n'ai pas besoin de le dire, de l'évolution de l'humanité qui change de Dieux et qui, en présence d'un martyr, émue de pitié et d'admiration pour son courage, le divinise et oublie, quelque brillantes qu'elles soient, les divinités qu'elle a adorées avant lui.

1. Le fond de toute cette interprétation du rôle de Pauline est de mon maître Francisque Sarcey ; je ne vois pas qu'elle ait été avant lui-même indiquée par aucun critique.



Digitized by Google

POMPÉE

On ne se tient pas longtemps à ces hauteurs. *Pompée*, pour lequel du reste a été choisi un très mauvais modèle, est une tragédie très médiocre. On y voit s'accuser le goût de Corneille pour la politique et ici pour une politique un peu enfantine, pour les intrigues de cour, pour les délibérations d'État où des ministres donnent crûment des avis cyniques et c'est là surtout sans doute que Bouvard et Pécuchet trouvaient ces « maximes de perversité » qui faisaient leurs délices. La dualité du sujet y est éclatante. Qu'adviendra-t-il de Pompée qui vient chercher un asile en Égypte? c'est un premier sujet. Qu'adviendra-t-il des amours de César que l'on veut assassiner? c'en est un second. La dualité d'intérêt n'est pas moindre et l'on ne sait si c'est à César avec Cléopâtre qu'il faut s'intéresser ou à Cornélie. La pièce est du reste toute déclamatoire et toute de rhétorique. Elle est, sinon pleine, du moins trop souvent entachée de cette galanterie fade que je doute qu'on prît même à cette époque pour l'amour et, ce qui m'arrive rarement, je copie pour le contresigner ce dur jugement de Voltaire sur la scène III de l'acte IV : « Cette scène de César et Cléopâtre est un des grands exemples du

Digitized by Google

ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre nation : « Ce moment qu'il l'a quittée [dit César] a agité son âme d'un trouble plus grand que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du simple souvenir du bonheur dont il a une haute espérance qui le flatte d'une apparence illustre. Il n'est pas tout à fait indigne des feux de Cléopâtre et il en peut prétendre une juste conquête n'ayant que les Dieux au-dessus de lui. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopâtre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César et ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille... »

Un seul rôle est beau, quoique entaché encore de déclamation, celui de Cornélie. Corneille sait très bien faire parler les veuves. Il aime donner grande figure à ces dépositaires de la gloire d'un illustre mort, qui le copient, pour ainsi dire, et le figurent comme par un désir de le faire survivre qui est une forme délicate et vénérable de l'amour. Il est peu douteux pour moi que Racine presque à ses débuts ait été comme dirigé du côté d'Andromaque, type complet de l'amour posthume, par ces grandes veuves du théâtre cornélien, Cornélie, Viriate. Ces vers sont très beaux et quand on y réfléchit sont très *vrais* :

J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi ;
Et bien que le moyen m'en ait été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'ait ôté le secours et du fer et des ondes,
Je dois rougir pourtant, après un tel malheur,
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.
Ma mort était ma gloire et le destin m'en prive
Pour croître mes malheurs et me voir ta captive.

Digitized by Google

. . . .
. . . .
César, de ta victoire écoute moins le bruit :
Elle n'est que l'effet du malheur qui me suit.

Et quand Cornélie interpelle l'urne où ont été enfermées les cendres de son époux c'est un beau langage que Corneille lui prête encore :

N'attendez point de moi de regrets ni de larmes ;
Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes.
Les faibles déplaisirs s'amusent à parler
Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

Malgré les beautés très véritables que contient ce rôle on peut presque dire qu'à toute la pièce s'applique ce mot que Voltaire applique à une des scènes : « Le nom de Pompée et de beaux vers suppléent à l'intérêt qui manque ».



Digitized by Google

THÉODORE

Théodore est un essai malheureux de Corneille pour ressusciter une seconde fois la tragédie religieuse à l'endroit de laquelle il avait, non sans raison toujours et non sans succès quelquefois, une très grande tendresse d'âme. Le martyre l'attirait parce que le martyre est à coup sûr du domaine de l'extraordinaire et presque du domaine de l'invraisemblable, aussi parce qu'il est une manifestation de la volonté étendue autant qu'elle peut l'être ou d'une mystérieuse puissance de l'âme qui étonne et qui enlève. Le romantisme en son fond est une horreur de la réalité et un désir furieux d'y échapper et le martyre qui est un héroïsme spécial, qui est un héroïsme qu'aucun La Rochefoucauld ne pourra jamais ramener à l'amour de soi, à la vanité, ni même au désir de la gloire, échappe plus que tout au monde à la réalité et rentre dans cette catégorie d'actes humains, qui, comme l'a dit quelqu'un dont j'oublie le nom, « sont des miracles, puisqu'ils sont impossibles et pourtant vrais ».

Corneille, de toute son âme, pour ainsi dire, revint

Digitized by Google

donc au martyre par *Théodore*. On connaît le sujet qui, à lui tout seul peut-être, fit échouer la pièce. Une princesse, parce qu'elle est chrétienne, est condamnée à être livrée aux brutalités des soldats et de la populace dans une maison de débauche. Un jeune homme qui l'aime la sauve par un artifice assez invraisemblable. Le tout se termine par une grande tuerie. C'est un mélodrame un peu gros. Que le sujet lui-même ait offensé certaines délicatesses, il est certain ; mais là-dessus Corneille se défend avec une hautaine ironie qui est très juste et à laquelle je souscris complètement pour mon compte : « Dans cette disgrâce, j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre des *Vierges* de saint Ambroise se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand docteur de l'Église, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme ? Si j'eusse décrit les diverses agitations de son âme pendant qu'elle y fut ? Si j'eusse peint les troubles qu'elle ressentit quand elle vit entrer Didyme ? C'est là-dessus que ce grand saint fait triompher cette éloquence qui convertit saint Augustin et c'est pour ce spectacle qu'il invite particulièrement les vierges à ouvrir les yeux. Je l'ai dérobé à la vue et, autant que je l'ai pu, à l'imagination de mes auditeurs, et après y avoir consumé toute mon industrie, la modestie de notre théâtre a désavoué ce peu que la nécessité de mon sujet m'a forcé d'en faire connaître. »

La vérité est que, sinon sans doute pour son temps, mais pour un autre et pour le nôtre par exemple, Corneille aurait été bien inspiré de nous montrer Théodore au lieu du supplice, puisque c'est ce qu'elle sera quand elle sera menacée du supplice qui nous inté-

Digitized by Google

resse[1]. Mais le moyen devant le public de son temps qui s'effarouchait si facilement et du reste je reconnais que l'unité de lieu était difficile à observer qui eût exigé au moins que le palais de Valens et le lieu infâme fussent proches l'un de l'autre.

Corneille touche mieux que je ne saurais faire le véritable défaut de la pièce qui n'est pas, tout compte fait, le sujet, mais la froideur et la nullité au point de vue passionnel du principal personnage. « Le caractère de Théodore est entièrement froid ; elle n'a aucune passion qui l'agite, et là même où son zèle pour Dieu, qui occupe toute son âme, devrait éclater le plus, c'est-à-dire dans sa contestation avec Didyme pour le martyre, je lui ai donné si peu de chaleur que cette scène, bien que très courte, ne laisse pas d'ennuyer. Aussi, pour en parler sainement, une vierge et martyre sur le théâtre n'est autre chose qu'un Terme qui n'a ni jambes ni bras et par conséquent point d'action. »

Nous voilà au point. Ce qui intéresse au théâtre ce n'est point la passion, c'est le combat des passions entre elles, ou la lutte d'une passion contre un obstacle. La passion n'est que lyrique, c'est la lutte qui est dramatique. Pour qu'un saint soit dramatique, il faut donc que sa passion de Dieu ait à lutter contre une passion terrestre ou contre un obstacle. C'est la différence entre *Polyeucte* et *Théodore*, Polyeucte est tout entier en action parce qu'il lutte et contre l'obstacle matériel, les Dieux qu'il brise, et contre sa passion terrestre, son amour pour Pauline. Théodore, ferme en son dessein, dévorée de passion religieuse, est,

1. Je crois me souvenir que cette opinion a été soutenue par M. Jules Lemaître dans une conférence.

Digitized by Google

néanmoins, toute passive, de sorte qu'on l'admire mais qu'elle n'émeut point. Corneille se montre très bon critique à se condamner comme ailleurs à se faire comprendre.

Il y a dans *Théodore* un personnage très bas, Valens, qui fait souvenir de Félix et qui annonce le Prusias de *Nicomède*. Ces trois hommes forment une trinité de fonctionnaires serviles et tremblants, ils rappellent ce mot de Montesquieu sur ces petits rois d'Orient que Rome laissait vivre, mais à qui elle inspirait une telle terreur qu'elle les rendait comme stupides. Devant ces personnages, Voltaire a hésité; il n'a osé ni les condamner formellement au nom de la dignité de la tragédie ni les défendre formellement non plus. Osons dire qu'ils sont excellents et que leur emploi est excellent. Encore un coup, Corneille aime le beau, le grand et l'extraordinaire; mais il aime tout ce qui existe et la criminalité la plus affreuse ne lui déplaît pas (précisément comme extraordinaire) et l'entredeux, la médiocrité humaine, la faiblesse, la lâcheté, la pleutrerie, l'absence naïve, et en vérité charmante à force de naïveté, de sens moral, lui plaît beaucoup, comme vraie et il ne craint pas d'y insister. Le rôle de Félix est matériellement aussi considérable dans sa pièce que celui de Polyeucte. Et de plus, il a parfaitement senti, en dramatiste, comme l'avait senti Shakespeare et comme le sentira Racine, que ces rôles sont essentiels tant pour compléter la figure de l'humanité à quoi il faut toujours un peu viser dans un drame que pour faire contraste avec les personnages magnanimes et pour par le contraste les repousser et les mettre en relief. Sans doute ils n'en ont pas *absolument* besoin et César et Cornélie seraient hauts sans contraste avec

Digitized by Google

les conseillers de Ptolémée, et Polyeucte le serait sans le voisinage de Félix et il n'y a aucun personnage bas dans *le Cid*, mais encore et surtout pour la foule ces contrastes sont extrêmement utiles et font valoir tout à fait leur prix les personnages des surhommes.

Ne quittons pas *Théodore* sans dire que, du reste, il y a dans cette pièce les plus beaux vers du monde. Théodore dit à Placide qui l'aime :

Un obstacle éternel à vos désirs s'oppose.
Chrétienne et sous les lois d'un plus puissant époux...
Mais, Seigneur, à ce mot ne soyez pas jaloux.
Quelque haute splendeur que vous teniez dans Rome,
Il est plus grand que vous; mais ce n'est point un homme:
C'est le Dieu des Chrétiens, c'est le maître des rois,
C'est lui qui tient ma foi ; c'est lui dont j'ai fait choix ;
Et c'est enfin à lui que mes vœux ont donnée
Cette virginité que l'on a condamnée.
. . . .
. . . .
L'amant si fortement s'unit à ce qu'il aime,
Qu'il en fait dans son cœur une part de lui-même.
. . . .
. . . .

A Valens elle dit :

Seigneur, il ne faut point me supposer de crimes ;
C'est à des faussetés sans besoin recourir :
Puisque je suis chrétienne, il suffit pour mourir.

A Paulin quand celui-ci transmet l'ordre d'avoir à choisir entre l'apostasie ou l'infamie :

Quelles sont vos rigueurs, si vous le nommez grâce,
Et quel choix voulez-vous qu'une chrétienne fasse.
Réduite à balancer son esprit agité
Entre l'idolâtrie et l'impudicité?

Digitized by Google

Le choix est inutile où les maux sont extrêmes.
Reprenez votre grâce et choisissez vous-mêmes.
Quiconque peut choisir consent à l'un des deux
Et le consentement est seul lâche et honteux.
Dieu, tout juste et tout bon, qui lit dans nos pensées,
N'impute point de crime aux actions forcées ;
Soit que vous contraigniez pour vos Dieux impuissants
Mon corps à l'infamie ou ma main à l'encens,
Je saurai conserver d'une âme résolue
A l'époux sans macule une épouse impollue.

Théodore reste, malgré ses défauts, d'une lecture qui souvent charme et quelquefois transporte.



Digitized by Google

RODOGUNE

RODOGUNE est intéressante à étudier surtout parce que c'est la pièce de lui que Corneille aimait le mieux : « On m'a souvent fait une question à la cour, dit-il dans l'*Examen* de cette pièce : quel était celui de mes poèmes que j'estimais le plus, et j'ai trouvé tous ceux qui me l'ont faite si prévenus en faveur de *Cinna* ou du *Cid* que je n'ai jamais osé déclarer toute la tendresse que j'ai toujours eue pour celui-ci, à qui j'aurais volontiers donné mon suffrage, si je n'avais craint de manquer en quelque sorte au respect que je devais à ceux que je voyais d'un autre côté. » Il faut avouer que *Rodogune* est un beau sujet et qui est traité avec une très grande adresse. Mais ce n'est qu'un sujet de mélodrame et *Rodogune* n'est qu'un mélodrame elle-même. Le mélodrame est un poème dramatique, d'abord qui se passe de psychologie et qui n'a besoin que des passions humaines sans nuances et dans toute leur grossièreté, ensuite et par conséquent qui vit d'intérêt de curiosité et qui a besoin d'une intrigue très fortement et très habilement construite, ensuite et par conséquent et surtout qui est fait tout entier pour le dénouement, en vue du dénouement, pour le cinquième acte, en vue

Digitized by Google

du cinquième acte. Tous les bons mélodrames ont ces caractères. Le grand critique dramatique William Archer a dit que le mélodrame est « une tragédie sans logique ». C'est une erreur. J'entends bien que M. Archer veut dire que le mélodrame ne suit pas la logique des sentiments et des passions dans toutes ses curieuses et intéressantes démarches. Sans doute ; mais il lui faut une logique des faits très rigoureuse et très surveillée et si l'*accident* peut intervenir dans le mélodrame, à quoi M. Archer songeait peut-être aussi, il faut qu'il soit une contingence très vraisemblable et sinon prévue du moins attendue imprécisément, mais attendue par le spectateur. En somme, le mélodrame vit d'intérêt de curiosité, cet intérêt étant soutenu par une intrigue compliquée et logique.

Or *Rodogune* est, selon ces définitions, un très bon mélodrame et elle est la preuve, avec *Héraclius* et quelques autres, et du très grand goût que Corneille avait pour ce genre et du talent aussi qu'il y savait mettre. A partir de *Théodore,* Corneille tend au mélodrame. *Théodore* est un mélodrame relativement simple, *Rodogune* est un mélodrame compliqué, *Héraclius* est un mélodrame inextricable.

Il y a dans *Rodogune* une source d'intérêt sentimental dans l'affection profonde qui unit les deux frères et qui forme un contraste assez heureux avec l'atrocité de l'âme de Cléopâtre. *Rodogune* est la pièce de l'amour fraternel comme *Œdipe à Colone* (qui du reste a d'autres mérites) et comme *le Roi Lear* sont les poèmes de l'amour filial et comme *Mérope* est celui de l'amour maternel.

Du côté des coquins il y a bien quelque monotonie dans cette Cléopâtre qui poursuit avec une suite enragée

Digitized by Google

un si noir dessein et aussi dans cette Rodogune qui pour venger son père se promet à celui des deux frères qui mettra leur mère à mort. Tous ces gens sont bien forcenés. Voltaire fait cette remarque : « On dit qu'au théâtre on n'aime point les scélérats. Il n'y a point de criminelle plus odieuse que Cléopâtre et cependant on se plaît à la voir ; du moins le parterre, qui n'est pas toujours composé de spectateurs sévères et délicats, s'est laissé subjuguer quand une actrice imposante a joué ce rôle... » Je crois que Voltaire aurait dû dire que le public aime au théâtre presque autant les grands scélérats que les grands héroïques parce qu'il vient au théâtre pour être ému violemment par quelque chose, il faut toujours revenir à ce mot, d'extraordinaire.

Et enfin et encore une fois, *Rodogune* est un mélodrame qui n'est écrit que pour exciter l'intérêt de curiosité et qui le soutient et le fait croître et qui le fait comme s'exaspérer jusqu'à la dernière scène. Au commencement de ce siècle encore, la Comédie française a représenté ce drame et je ne saurais dire l'étonnant effet que le cinquième acte a produit : « Corneille a rempli le grand objet de tenir les esprits en suspens et d'arranger tellement les événements que personne ne peut deviner le dénouement de cette tragédie. » Voltaire ne pouvait pas mieux dire et voilà le dernier mot et définitif sur cet ouvrage.

Il contient moins de « beaux vers », de vers poétiques que d'autres pièces du même auteur. Cependant c'est dans *Rodogune* que se trouve le fameux couplet cité partout comme charmant et que je ne songe point à dire qui ne l'est point :

Digitized by Google

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

Quelle singulière manie a Voltaire de toujours critiquer ces passages où le personnage exprime ses sentiments sous forme d'idée générale ! Il dit ici, comme il ne manque jamais de le dire : « C'est toujours le poète qui parle ; ce sont toujours des maximes ; la passion ne s'exprime pas ainsi... » D'abord dans ce couplet Rodogune ne s'explique pas continûment par idées générales et le quatrain que je viens de citer est encadré dans une suite de propos qui ne sont pas du tout généraux :

Un avantage égal pour eux me sollicite ;
Mais il est malaisé, dans cette égalité,
Qu'un esprit combattu ne penche d'un côté.
Il est des nœuds secrets. . . . . . .
C'est par là que l'un d'eux obtient la préférence :
Je crois voir l'autre encore avec indifférence ;
Mais cette indifférence est une aversion
Lorsque je la compare avec ma passion.
Etrange effet d'amour ! Incroyable chimère !
Je voudrais être à lui si je n'aimais son frère ;
Et le plus grand des maux, toutefois, que je crains,
C'est que mon triste sort me livre entre ses mains.

Et encore fût-il vrai que la passion excitée ne s'exprimât jamais ainsi, elle s'exprime de la sorte quand elle est calme et quand il s'agit de la faire connaître non à celui qui en est l'objet, mais à une amie. Et enfin cette façon d'exprimer sa passion quand on réfléchit sur elle est précisément tout ce qu'il y a de plus naturel. Le peuple ne fait jamais autrement : « Vous savez... on aime... on se sait pas pourquoi... Cela

Digitized by Google

vous prend... on se sent envahi... Cela est vite fait et cela dure longtemps », voilà comment un homme ou une femme du peuple parle de ses amours à quelque ami. Je ne comprends rien du tout aux protestations éternelles de Voltaire contre ces façons, où il ne laisse pas d'y avoir une certaine pudeur, de s'épancher.



Digitized by Google

HÉRACLIUS

CORNEILLE semble n'avoir pas aimé *Héraclius* beaucoup moins que *Rodogune*. Il se plaisait tellement à l'invraisemblable que les substitutions, les méconnaissances, les reconnaissances, les Paul *crus* Jean et les Pierre *crus* Paul et tout cet arsenal du mélodrame vulgaire et *la difficulté même,* pour le public, *de comprendre et de suivre l'intrigue,* devaient lui paraître des beautés hors du commun. Tant y a qu'il écrit sur *Héraclius* : « La manière dont Eudoxe fait connaître, au second acte, le double échange que sa mère a fait des deux princes, est une des choses les plus spirituelles qui soient sorties de ma plume » et : « l'artifice de la dernière scène du IVe acte passe encore celui-ci » et avec un redoublement de satisfaction très manifeste : « Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que *Rodogune* et je puis dire que c'est un heureux original dont il s'est fait beaucoup de belles copies sitôt qu'il a paru ».

Nous savons du reste, par Voltaire et par d'autres témoignages, que cette pièce a toujours eu de très grands succès. Il faut croire, ce que j'ai souvent été incliné par certains succès à penser en effet, que le public n'a pas tout à fait besoin de comprendre pour être extrême-

Digitized by Google

ment intéressé. Mais on frémit en pensant que le théâtre français, après les succès de *Rodogune* et d'*Héraclius* et des « belles copies » faites de ce dernier, pouvait verser tout entier dans le mélodrame, dans le plus détestable des mélodrames, dans ces pièces dont la croupe se recourbe en replis tortueux.

Mais Corneille lui-même, je ne sais pourquoi puisqu'il était si content d'*Héraclius*, réagit ou chercha un divertissement d'un autre côté et écrivit d'*Héraclius* à *Pertharite* et plus tard encore des pièces très simples, revenant à la tragédie proprement dite, telle qu'il l'entendait de 1635 à 1645 environ. Qu'il y ait du reste dans *Héraclius* de très beaux vers scéniques, comme

Devine si tu peux et choisis si tu l'oses

et comme

Tyran, descends du trône et fais place à ton maître

c'est ce qui n'est pas en discussion.



Digitized by Google

ANDROMÈDE

ANDROMÈDE est une pièce à machines et — ce que n'est pas toujours une pièce à machines — un véritable opéra. Il y a beaucoup de chants, de chœurs, de stances lyriques. Il y a du spectacle. Il y a *des actions qui se passent sur la scène* (Andromède attachée à son rocher et Persée sur Pégase tuant le monstre) ce qui était comme contraire à la conception de la tragédie depuis le XVI[e] siècle. C'est ici que l'on peut saisir l'influence de l'opéra sur la tragédie, influence qui, à travers le théâtre de Voltaire, puis le théâtre des boulevards (1800-1825), transforma peu à peu la tragédie de manière à l'amener au théâtre romantique et aux pièces de Victor Hugo qui sont presque des opéras sans musique. La pièce est peu intéressante et il n'y aurait guère de beaux vers à en citer quelque complaisance que l'on voulût y mettre.



Digitized by Google

DON SANCHE D'ARAGON

Don *Sanche d'Aragon* est une comédie romanesque qui est tout à fait charmante. Elle fait songer à l'aimable *Princesse Aurélie* de Casimir Delavigne qui, quoique parfaitement oubliée, est une des plus jolies pièces de notre théâtre. Le vrai héros cornélien y reparaît ou plutôt le vrai héros de la jeunesse de Corneille, Rodrigue, chevaleresque, batailleur, généreux, friand de l'épée, duelliste et ayant pour religion l'honneur. Seulement il ne court pas de très grands dangers et voilà pourquoi ce drame est une comédie. Elle est toute pleine d'éloquence romantique, de défis, de bravades, de tirades qui ont des panaches et souvent elle semble écrite par ce poète de 1630 venu un peu en retard et qui s'appelle Edmond Rostand. Carlos, ayant reçu de la reine un anneau qui l'investit du droit de choisir le mari de la reine et qu'il doit remettre à celui qu'il jugera digne de l'être, dit aux trois prétendants à la main de cette princesse :

Je n'entreprendrai point de juger entre vous
Qui mérite le mieux le nom de son époux :
Je serais téméraire et m'en sens incapable ;
Et peut-être quelqu'un m'en tiendrait récusable.

Digitized by Google

Je m'en récuse donc, afin de vous donner
Un juge que sans honte on ne peut soupçonner ;
Ce sera votre épée et votre bras lui-même.
Comtes, de cet anneau dépend le diadème :
Il vaut bien un combat ; vous avez tous du cœur,
Et je le garde... — A qui, Carlos ? — A mon vainqueur !

Carlos, longtemps cru officier de fortune et fils d'un pêcheur, voit contester la véracité de ce pêcheur qu'on a retrouvé et qu'on traite d'imposteur quand il dit que Carlos est son fils. Indigné, il s'écrie :

Eh bien, madame, enfin, on connaît ma naissance :
Voilà le digne fruit de mon obéissance.
J'ai prévu ce malheur et l'aurais évité,
Si vos commandements ne m'eussent arrêté.
Ils m'ont livré, madame, à ce moment funeste ;
Et l'on m'arrache encor le seul bien qui me reste !
On me vole mon père, on le fait criminel !
On attache à son nom un opprobre éternel !
Je suis fils d'un pêcheur ; mais non pas d'un infâme.
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme ;
Et je renonce aux noms de Comte et de Marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils.
Rien n'en peut effacer le sacré caractère.
De grâce, commandez qu'on me rende mon père.
. . . .
. . . .
Sanche, fils d'un pêcheur et non d'un imposteur,
De deux comtes jadis fut le libérateur ;
Sanche, fils d'un pêcheur, mettait naguère en peine
Deux illustres rivaux sur le choix de leur reine ;
Sanche, fils d'un pêcheur, tient encore en sa main
De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain ;
Sanche enfin, malgré lui, dedans cette province,
Quoique fils d'un pêcheur, a passé pour un prince.
Voilà ce qu'a pu faire et qu'a fait à vos yeux
Un cœur que ravalait le nom de ses aïeux.

Digitized by Google

La gloire qui m'en reste après cette disgrâce
Eclate encore assez pour honorer ma race,
Et paraîtra plus grande à qui comprendra bien
Qu'à l'exemple du ciel j'ai fait beaucoup de rien.

La belle tragédie de cape et d'épée et d'honneur n'avait jamais eu de plus impétueux et de plus magnifiques accents.

Il est intéressant de savoir ce que Voltaire pense de *Don Sanche*. Il en pense que c'est une chose parfaitement insignifiante : « Ce genre purement romanesque, dénué de tout ce qui peut émouvoir et de tout ce qui fait l'âme de la tragédie, fut en vogue avant Corneille... Si *Don Sanche* est presque oublié, s'il n'eut jamais un grand succès, c'est que trois princesses amoureuses d'un inconnu débitent les maximes les plus froides d'amour et de fierté ; c'est qu'il ne s'agit que de savoir qui épousera ces princesses et c'est que personne ne se soucie qu'elles soient mariées ou non... »

Je conviens que la pièce est un peu traînante en son milieu parce qu'elle ne comportait que trois actes et parce que les usages du temps ont obligé l'auteur à la mettre en cinq. Mais je voudrais bien savoir *ce qui émeut* si ce n'est pas l'honneur et l'amour et ce qui est l'âme de la tragédie si ce n'est pas l'amour et l'honneur et si à cet égard et aussi par naïve et naturelle originalité de leur humeur Don Carlos et la reine Isabelle ne sont pas charmants. Au fond, pour expliquer les presque incroyables dédains de Voltaire, il y a ceci que le genre romantique, c'est-à-dire le genre héroïque et empanaché et aussi un certain mélange du comique et du tragique, était en horreur au XVIIIe siècle, qui n'admettait que la tragédie toujours tragique, toujours guindée,

Digitized by Google

toujours solennelle et toujours dénuée de souplesse. Son mépris pour la tragi-comédie héroïque s'explique par son horreur et du tragi-comique et de l'héroïsme lui-même. Ce qui est étonnant c'est qu'il ait accepté *le Cid.* Aussi bien Voltaire, quoique respectueux d'un ouvrage qui s'imposait par sa gloire, est assez sévère à son égard.

Corneille a été amené par ses considérations sur la tragi-comédie à traiter dans son épître dédicatoire de *Don Sanche* à Monsieur de Zuylichem d'une question qui n'a vraiment que très peu de rapports avec *Don Sanche,* c'est à savoir de la tragédie bourgeoise. Je dis que la tragédie bourgeoise, qu'on a appelée depuis *drame,* n'a que peu de rapports avec la tragi-comédie. En effet, comme matière au poème dramatique qu'y a-t-il bien ? Il y a l'histoire du passé et l'histoire du présent, il y a « l'histoire » et l'étude des contemporains de l'auteur. L'histoire peut être considérée comme tragique et donne la tragédie ; elle peut être considérée comme comique et elle donne la comédie historique (ou tragi-comédie, ou comédie héroïque), les mœurs contemporaines peuvent être considérées au point de vue comique et elles donnent la comédie ; elles peuvent être considérées au point de vue tragique et elles donnent la tragédie bourgeoise que l'on peut appeler drame si l'on veut quoique ce mot très général doive plutôt s'appliquer à tout ce que l'on joue sur la scène.

Voilà qui n'est pas seulement symétrique, voilà qui est parfaitement fondé, en vérité. De ces quatre formes essentielles du drame, les Anciens en ont connu trois : la tragédie historique, la comédie historique, qui était le *drame satirique,* et la comédie qui était faite des mœurs contemporaines prises au tragique. Ils n'ont

Digitized by Google

pas connu la quatrième. Cette dernière semble aussi légitime que les trois autres.

Or, à propos de *Don Sanche,* encore que *Don Sanche* soit une comédie historique et ne soit aucunement une tragédie bourgeoise, Corneille, qui avait dans la tête tous les genres et toutes les formes possibles de drames, parle de la tragédie bourgeoise, la prévoit environ un siècle avant qu'elle ne fût née et l'approuve par avance très nettement. Il fait remarquer d'abord, chose assez importante en son temps, qu'Aristote n'a nullement dans sa définition de la tragédie et par cette définition exclu la tragédie bourgeoise. « Quand il examine les qualités nécessaires au héros de la tragédie, il ne touche point du tout à sa naissance et ne s'attache qu'aux incidents de sa vie et de ses mœurs. Il demande un homme qui ne soit ni tout méchant ni tout bon ; il le demande persécuté par quelqu'un de ses plus proches ; il demande qu'il soit mis en danger de mourir par une main obligée à le conserver, et je ne vois pas pourquoi cela ne puisse arriver qu'à un prince et que dans un moindre rang on soit à couvert de ces malheurs. »

Pourquoi ces malheurs des particuliers sont comme dédaignés par l'auteur tragique, Corneille le voit très bien, c'est parce que l'histoire ne les marque pas. Or le sujet d'une tragédie *devant être invraisemblable* — Corneille y tient[1] — la tragédie a besoin que l'histoire autorise son sujet, le déclare vrai pour qu'on le croie vrai : « Elle a besoin de son appui pour les événements qu'elle traite, et comme ils n'ont d'éclat que quand ils sont hors de la vraisemblance ordinaire, ils ne seraient pas croyables sans son autorité qui agit avec empire

1. Entre parenthèses, c'est la première fois qu'il en parle, *Don Sanche* étant de 1650 et les *Discours* de 1660.

Digitized by Google

et qui semble commander de croire ce qu'elle veut persuader. » Voilà pourquoi les tragiques dédaignent les malheurs invraisemblables arrivés à des personnes du commun ou bien plutôt *n'osent pas* les exposer au public.

Cela se comprend très aisément, *mais encore* les malheurs arrivés à des personnes de condition obscure semblent tellement de l'essence de la tragédie qu'il y a apparence que non seulement ils toucheraient le public tout autant que les infortunes des grands de ce monde mais qu'ils les toucheraient davantage. Car enfin « la tragédie doit exciter la pitié et la crainte et cela est de ses parties essentielles puisqu'il entre dans sa définition. Or s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables et que leurs infortunes nous en font appréhender pour nous de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice, ce qui ne se présente pas toujours?... »

Il n'y a rien de plus juste; reste cependant cette considération que le sujet tragique-bourgeois doit sans doute être aussi invraisemblable que le sujet tragique-noble et que le sujet tragique-bourgeois n'a pas pour le faire croire vrai cette autorité impérieuse de l'histoire dont Corneille nous a si bien parlé. C'est une objection qu'étant donné tout son raisonnement Corneille a dû évidemment prévoir et à laquelle il ne répond rien.

Digitized by Google

C'est une objection mais non pas radicale et qui prouve non pas que la tragédie bourgeoise soit impossible, mais seulement qu'elle est plus difficile à faire très bonne que la tragédie historique, ce qui est tout à fait mon avis. Elle ne prouve pas que la tragédie bourgeoise soit impossible parce qu'il y a *d'autres moyens* de faire accepter comme vrai un événement invraisemblable que l'autorité de l'histoire. Il y a par exemple une très forte connaissance des mœurs vraies et une peinture très exacte des mœurs vraies et des passions vraies bien connues des spectateurs et il y a l'art de présenter les conséquences extraordinaires mais logiques de ces passions et de ces mœurs, moyennant quoi un fait même monstrueux mais sortant logiquement de ces passions et de ces mœurs paraîtra au public invraisemblable parce que monstrueux mais vrai quoique invraisemblable. Et le problème sera résolu. Dans la tragédie bourgeoise la vérité et la logique ont cette autorité que dans la tragédie noble a l'histoire. Et donc la tragédie bourgeoise est plus difficile que la tragédie (Cf. Molière, *Préface* de *l'École des Femmes*) mais elle est possible.

Reste encore qu'il n'est pas si vrai que le croit Corneille que nous ne soyons sensibles qu'aux malheurs que nous pouvons éprouver. Nous sommes sensibles d'une façon plus générale. Qu'on me pardonne cette familiarité, mais il me semble que l'exemple est juste, nous, hommes, nous sommes sensibles aux misères d'une femme qui a une maladie de matrice encore que nous ne soyons pas exposés à une maladie de ce genre. Et c'est-à-dire que nous sommes sensibles d'une façon générale aux malheurs de l'humanité. Et sans doute nous ne tomberons jamais du trône, mais nous sommes émus de pitié et *même de crainte* quand nous voyons un

Digitized by Google

bon prince sur le point d'en trébucher, parce que nous avons pitié des malheureux et parce que nous craignons qu'un malheur du même genre et, d'une façon générale, *le passage d'un brave homme du bonheur au malheur* ne nous arrive à nous-mêmes.

Voilà pourquoi les malheurs des tragédies nobles touchent les gens du peuple tout autant, quand ils comprennent, que les malheurs des tragédies populaires, plus peut-être à mérite égal, parce que les grands coups de la fatalité paraissent plus grands quand ils frappent les têtes élevées et font ainsi une grande impression sur le spectateur même obscur parce qu'ils le mettent en présence de cette pensée : tous, tant que nous sommes, par la seule force des choses et surtout par nos fautes, nous sommes exposés à de terribles catastrophes.

Mais on entend bien que cette objection ne va pas à fond, prouve seulement que la tragédie noble peut émouvoir le public, ne prouve point que la tragédie populaire ne puisse pas l'émouvoir et laisser intacte la très juste au fond et très belle théorie de Corneille sur le drame.

Ajoutons seulement un mot pour être sommairement complet sur cette affaire. La tragédie bourgeoise, qu'évidemment Corneille considère comme pouvant naître un jour, avait existé. Les moralités du XVIe siècle avaient souvent, avec une parfaite netteté, le caractère de tragédie populaire, de drame à la Pixérécourt et Nivelle de la Chaussée au XVIIIe siècle n'a fait, sans le savoir probablement, que reprendre une tradition du XVIe.

Voltaire, trouvant sur son chemin cette théorie de Corneille sur la tragédie bourgeoise qu'il faut le féli-

Digitized by Google

citer d'avoir avisée et fort bien démêlée, profite de l'occasion pour pousser une charge contre cette forme du poème dramatique qu'il détestait : « Peut-être les comédies héroïques [dont il vient de dire tant de mal] sont-elles préférables à ce qu'on appelle la tragédie bourgeoise ou la comédie larmoyante. En effet, cette comédie larmoyante, absolument privée de comique, n'est au fond qu'un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique. Celui qui ne peut faire ni une vraie comédie, ni une vraie tragédie tâche d'intéresser par des aventures bourgeoises attendrissantes : il n'a pas le don du comique ; il cherche à y suppléer par l'intérêt ; il ne peut s'élever au cothurne ; il rehausse un peu le brodequin. Il peut arriver sans doute des aventures très funestes à de simples citoyens ; mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort entraîne celui des nations. Un bourgeois peut être assassiné comme Pompée ; mais la mort de Pompée fera toujours un autre effet que celle d'un bourgeois. Si vous traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de *Mithridate*, il n'y a plus de convenance ; si vous représentez une aventure d'un homme du commun en style familier, cette diction familière, convenable au personnage, ne l'est plus au sujet. Il ne faut point transposer les bornes des arts ; la comédie doit s'élever et la tragédie doit s'abaisser à propos ; mais ni l'une ni l'autre ne doit changer de nature. »

Il y a du vrai et il y a bien du superficiel dans cette dissertation. Que les malheurs des grands touchent plus que ceux des obscurs, j'en tombe d'accord et j'en ai donné la raison telle que je l'entends, qui n'est pas celle de Voltaire ; car je ne crois pas que ce soit beaucoup parce que le sort des grands entraîne celui des

Digitized by Google

nations que la mort, même d'Henri IV et à plus forte raison celle de Pompée, fait pleurer un bourgeois de Paris ; mais enfin, et j'en ai donné ce que j'en crois être la raison, les malheurs des grands touchent très certainement un public bourgeois ; ils le touchent, les malheurs des hommes obscurs le touchent aussi et lesquels le toucheront davantage, *a priori* l'on n'en sait rien et c'est affaire de talent et Corneille n'est pas réfuté.

Quant au style, en disant qu'il ne faut pas écrire une tragédie bourgeoise en style de *Mithridate* et qu'aussi il ne faut pas écrire un drame plein d'affreux malheurs en style trop familier, Voltaire dit une chose parfaitement juste ; mais que prouve-t-il ? Que chaque genre doit avoir son style et que par conséquent tout genre qui naît doit se créer son style ; il ne prouve que cette vérité très évidente et non point que, parce que la tragédie bourgeoise a à se créer son style, elle ne doit pas exister. Sedaine a trouvé le style de la tragédie bourgeoise et la tragédie bourgeoise et il y a eu « convenance » et la tragédie bourgeoise a existé et il n'en a été que cela.

Ce qu'il y a de curieux c'est que Voltaire qui parle comme nous venons de voir en 1764 avait fait en 1749 *Nanine* qui est une comédie attendrissante et rien de moins qu'une agréable tragédie bourgeoise dans le genre de Sedaine. Il est vrai que le style de tragédie bourgeoise n'y était pas, à mon avis, suffisamment attrapé.



Digitized by Google

NICOMÈDE

Tout de même que *Don Sanche d'Aragon*, *Nicomède* est une comédie héroïque ou une comédie historique. Elle contient des scènes purement comiques, elle se termine heureusement, elle a un personnage qui est un pleutre méprisable et divertissant, Prusias après Félix et après Valens et l'on voit que Corneille s'habituait à ce personnage et qu'il devenait un de ses « types » ; mais, souvent, du moins, *Nicomède* est d'un ton plus élevé que *Don Sanche* et si *Don Sanche* s'élève quelquefois à une très belle éloquence, *Nicomède* s'y élève plus fréquemment. Somme toute, *Nicomède* et *Don Sanche* sont des pièces romantiques à peu près également et sont même des modèles de théâtre romantique.

Le héros, Nicomède, y est généreux, intrépide, chevaleresque et absolument impeccable et par conséquent ne répond point du tout au canon d'Aristote qui veut que le héros ne soit ni tout bon ni tout méchant et n'en est pas plus mauvais pour cela. A qui voudrait absolument le ramener un peu à l'idéal aristotélicien je conseillerai de dire qu'il a un défaut qui est la hauteur, l'arrogance et l'ironie et que par conséquent il n'est pas tout bon ; mais peut-être bien que cela ne

Digitized by Google

ferait que blanchir, l'impertinence d'un grand seigneur, du reste cavalier parfait, ne passant point du tout aux yeux du public pour un défaut et Nicomède étant ainsi ramené à être un héros de théâtre sans imperfection.

« Le traître », qui est une femme, Arsinoé, est construit selon la formule déjà ordinaire du traître de théâtre et n'a aucune originalité.

Prusias est exquis. C'est le petit roi d'Asie rendu stupide, selon le mot de Montesquieu, par la terreur que lui inspirent les Romains et rendu deux fois stupide par cette terreur d'abord et par celle que lui inspire sa femme. Il réunit en lui comme par avance les traits de Chrysale et celui d'Argan. C'est un admirable personnage de comédie.

Le personnage à la fois le plus sympathique, le plus intéressant à suivre et qui fait le nœud et le dénouement de l'action, c'est Attale, jeune prince qui fut otage des Romains, qui a été élevé à Rome, qui est un admirateur passionné des Romains, que les Romains veulent opposer à Nicomède, qu'Arsinoé, de complicité avec eux, emploie à perdre Nicomède mais à qui il arrive ceci : il est admirateur passionné des Romains ; mais, précisément à cause de cela et des principes qu'il a puisés dans le sein de la grande république, quand il rencontre dans la personne de Nicomède quelqu'un qui est plus romain que les Romains, il l'admire passionnément, se range de son côté et, par cette défection, défait tout le complot qui avait été ourdi contre son rival. Cette contagion de la vertu et de la générosité par l'effet de l'admiration à la fois est en soi très intéressante et constitue, sinon une évolution de caractère, du moins un changement d'état d'âme très curieux et très naturel et à la fois forme le ressort de l'action et

Digitized by Google

fait que la pièce tourne le plus agréablement du monde.

Elle abonde du reste en beaux vers, en ces vers éloquents que le Français aime tant dans le drame et qu'on peut dire qu'il lui demande.

Attale, était-ce ainsi que régnaient tes ancêtres?
Veux-tu le nom de roi pour avoir tant de maîtres?
Ah! ce titre à ce prix déjà m'est importun:
S'il nous en faut avoir, du moins n'en ayons qu'un.
Le ciel nous l'a donné trop grand, trop magnanime[1],
Pour souffrir qu'aux Romains il serve de victime.
Montrons-leur hautement que nous avons des yeux
Et d'un si rude joug affranchissons ces lieux.
Puisqu'à leurs intérêts tout ce qu'ils font s'applique,
Que leur vaine amitié cède à leur politique,
Soyons à notre tour de leur grandeur jaloux
Et comme ils font pour eux faisons aussi pour nous.

C'est à propos de *Nicomède* que Corneille a trouvé ce qui peut être considéré comme la formule de son théâtre : le pathétique d'admiration. C'est dans l'*Examen* de *Nicomède* qu'il dit : « Dans l'admiration qu'on a pour la vertu je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il a prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la terreur ». Cette formule il l'aurait pu trouver à propos de presque toute autre de ses pièces ; mais il faut comprendre je crois que relisant *Nicomède* il a été frappé de cette purgation ou plutôt de cette épuration des passions que l'admiration pour Nicomède produit dans le cœur d'Attale, d'où il est parti pour considérer, non sans apparence de raison, que cette épuration l'admiration la produisait sur le spectateur lui-même.

1. Il parle de *Nicomède*.

Digitized by Google

Nicomède étant un drame romantique, *Nicomède* mêlant le tragique et le comique, *Nicomède* n'excitant pas très vivement la terreur ni la pitié (quoique encore le héros y soit dans un assez grand danger), *Nicomède* excitant un pathétique d'admiration plutôt qu'un autre, et *Nicomède* n'étant point sur le modèle de la tragédie solennelle et uniforme du XVIII[e] siècle, il va sans le dire que Voltaire n'y a rien compris « ...ce n'est ni la terreur, ni la pitié de la *vraie tragédie,* ce sont des aventures extraordinaires, des bravades, des sentiments généreux et une intrigue dont le dénouement heureux ne coûte ni de sang aux personnages ni de larmes aux spectateurs... Ce genre est non seulement le moins théâtral de tous, mais le plus difficile à traiter... Ce genre de tragédie ne se soutenant point par un sujet pathétique, par de grands tableaux, par les fureurs des passions, l'auteur ne peut exciter qu'un sentiment d'admiration pour le héros de la pièce [Il a bien lu l'*Examen*]. L'admiration n'émeut guère l'âme, ne la trouble point. C'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus tôt. Le caractère de *Nicomède* avec une intrigue terrible, telle que celle de *Rodogune,* eût été un chef-d'œuvre. »

Voilà du moins une raison : l'admiration n'émeut pas. Je crois qu'elle émeut profondément et qu'elle ne cesse pas vite d'émouvoir, même le peuple, surtout le peuple, je ne sais pas au juste. Tous les drames populaires émeuvent l'âme des simples principalement par l'admiration que les héros généreux et magnanimes leur inspirent. Les larmes d'admiration du grand Condé aux pièces de Corneille sont restées légendaires ; les larmes d'admiration du peuple pour les héros de drame sont chose que j'affirme indiscutable.

Digitized by Google

PERTHARITE

PERTHARITE, comme l'a très bien fait remarquer Voltaire, est assez exactement le sujet d'*Andromaque*; seulement c'est une Andromaque très cornélienne, les sentiments de tous les personnages étant mêlés d'amour et de politique. Pertharite fut roi des Lombards. Grimoald, comte de Bénévent, a conquis son royaume. Pertharite a fui et disparu et on le croit mort. Rodelinde, femme de Pertharite et crue veuve de Pertharite, est convoitée par Grimoald qui veut à la fois posséder Rodelinde et assurer son empire par ce mariage. Rodelinde est fidèle au souvenir de son époux. Elle est bien une Andromaque. Edwige, sœur de Pertharite, convoite Grimoald, elle joue le rôle d'Hermione, mais ce n'est que par ambition. Garibalde, duc de Turin, convoite Edwige comme Oreste Hermione, mais c'est surtout par ambition lui aussi : « Je t'aime puissamment ; mais moins que la couronne ». Il y a un Astyanax, fils de Pertharite et de Rodelinde, que Garibalde conseille à Grimoald de faire périr et que Grimoald s'engage à couronner ou à faire périr selon que Rodelinde acceptera Grimoald pour époux ou ne l'acceptera pas.

Digitized by Google

La situation est exactement la même que celle d'*Andromaque* ; mais la pièce à un certain moment s'éloigne de ce que sera *Andromaque* plus tard. C'est Rodelinde elle-même qui veut que Grimoald tue son fils (pour jeter de l'odieux sur lui et soulever contre lui la colère du peuple) et qui lui promet du reste de le tuer lui-même plus tard : « A ces conditions prends ma main si tu l'oses ».

Pertharite reparaît au IIIe acte, mais misérable et à la merci. Grimoald feint de le prendre pour un faux Pertharite, pour quelque chose comme un faux Smerdis. Pertharite, dévoué jusqu'à un certain excès, dit à Rodelinde : « Laissez-moi tuer, épousez Grimoald et régnez », ce que Rodelinde refuse avec horreur. Grimoald, désespérant de Rodelinde depuis que Pertharite est revenu, revient à Edwige qui lui dit qu'il ne faut pas tuer Pertharite : « Il est bien gênant, que voulez-vous que j'en fasse », répond à peu près Grimoald. Il finit par partager le différend et l'empire. Il aura Edwige et Pavie, Pertharite aura Rodelinde et Milan.

Les deux derniers actes sont au-dessous de tout comme intérêt, comme vraisemblance et, sauf le style, à tous les égards. Comme toujours dans Corneille il y a des vers admirables. Rodelinde dit à Grimoald en parlant de Pertharite :

Tu l'as chassé du trône et non pas de mon cœur.

Grimoald dit à Garibalde :

Toi qui m'as trop flatté, viens m'aider à souffrir.

Edwige (n'oubliez pas que c'est la sœur de Pertharite) dit à Grimoald qui lui offre de gracier seulement Pertharite :

Digitized by Google

Cette offre est un supplice aux princes qu'on opprime :
Il ne faut point de grâce à qui se voit sans crime ;
Et tes yeux, malgré toi, ne te font que trop voir
Que c'est à lui d'en faire et non d'en recevoir.
Ne t'obstine donc plus à t'aveugler toi-même :
Sois tel que je t'aimais si tu veux que je t'aime ;
Sois tel que tu parus quand tu conquis Milan :
J'aime encor son vainqueur, mais non pas son tyran.
Rends-moi cette vertu pleine, haute, sincère,
Qui t'affermit si bien au trône de mon frère ;
Rends-lui du moins son nom, si tu me rends ton cœur.
Qui peut feindre pour lui peut feindre pour la sœur ;
Et tu ne vois en moi qu'une amante incrédule,
Quand je vois qu'avec lui ton âme dissimule.
Quitte, quitte en vrai roi les vertus des tyrans
Et ne me cache plus un cœur que tu me rends.

Pertharite fit une chute éclatante dont Corneille n'appelle pas dans son *Examen*. Sans rechercher minutieusement les défauts comme il a le beau courage de faire souvent, il se borne à indiquer que comme *Horace* la pièce souffre de « l'inégalité de l'emploi des personnages », Rodelinde ayant le premier rang dans les trois premiers actes et le second dans les deux derniers. Voltaire n'a pas voulu voir les beaux vers de *Pertharite* et assure que « presque tous les vers » de cette pièce « sont d'une prose comique rimée ».



Digitized by Google

ŒDIPE

L'Œdipe de Corneille est l'*Œdipe-Roi* de Sophocle compliqué d'un amour de Thésée, roi d'Athènes, pour Dircé, fille de Laïus. Œdipe, comme roi de Thèbes, refuse à Thésée la main de Dircé de peur que Thésée ne devienne trop puissant. Cependant la peste ravage Thèbes et sa province et l'on consulte l'oracle qui fait une réponse si évasive qu'elle n'est qu'un refus de répondre. L'ombre de Laïus apparaît et demande, pour que le fléau cesse, *du sang de Laïus*. Dircé s'offre en victime expiatrice. Son offre est repoussée — Dircé persiste et s'obstine à s'offrir. On se demande s'il n'y a pas un autre descendant de Laïus à lui sacrifier. Le devin Tirésias consulté révèle que ce fils de Laïus que l'on sait qui a été exposé jadis sur le Cithéron n'est pas mort. Il n'en peut pas dire davantage ; c'est tout ce qu'il sait. Thésée vient dire : « C'est moi qui suis le fils de Laïus exposé jadis. Phædime [un vieux serviteur] vient de me le dire en mourant ». On lui répond : « Nous ne vous croyons pas ; vous vous sacrifiez pour Dircé ». Les discussions et les incertitudes continuent. On retrouve Phorbas, celui-là même qui a exposé le fils de Laïus sur le Cithéron, et on le consulte.

Digitized by Google

Phorbas dit : « Ce n'est point Thésée. A certains signes je reconnais que ce n'est pas lui... Et du reste l'homme qui, enfant, a été exposé sur le Cithéron, je le connais; il vit. L'homme qui a assassiné Laïus, je le connais; il vit. — Nommez-le. — Je n'ose pas, je ne puis pas. » Œdipe lui-même finit par s'apercevoir que c'est lui-même qui a tué Laïus, mais il ne sait pas encore qu'il est son fils et croit toujours être le fils du roi de Corinthe. — Au dernier acte, le roi de Corinthe est mort. Un messager vient à la fois annoncer cette mort et qu'en mourant le roi de Corinthe a dit qu'Œdipe n'est pas son fils. Du rapprochement entre Phorbas et ce messager de Corinthe qui est précisément celui à qui Phorbas jadis a secrètement confié Œdipe enfant toute la vérité jaillit enfin. Jocaste se tue, Œdipe s'arrache les yeux.

La pièce est admirablement faite. Du merveilleux mélodrame de Sophocle, Corneille a tiré un excellent mélodrame dans le goût du XVIIe siècle. Il le sait très bien et s'en félicite sans restriction dans son *Examen*. La pièce eut un très grand succès et ramena décidément Corneille au théâtre.

La Bruyère, qui ne pardonnait pas à Pierre Corneille d'être frère du directeur du *Mercure galant,* eut pour cette pièce un mot outrageusement dédaigneux. Fénelon reprocha à Corneille d'avoir surchargé le chef-d'œuvre grec d'un froid amour de Thésée pour Dircé et depuis, tous les critiques, Voltaire en tête, ont renchéri sur ce reproche.

Il ne laisse pas d'être injuste parce qu'au XVIIe siècle et au XVIIIe (et qui le sait mieux que Voltaire lui-même?) il était impossible de présenter au public une tragédie sans amour et qu'étant donnée cette difficulté

Digitized by Google

Corneille a fait ce qu'il était forcé de faire aussi habilement et aussi brillamment qu'il était possible de le faire en effet et a tiré de son épisode de Thésée et de Dircé de très réelles beautés. Corneille ayant dit dans son avis au lecteur qu'*Œdipe* n'était qu'un ouvrage de deux mois, Voltaire assure « qu'il eût bien mieux valu que ce fût l'ouvrage de deux ans et qu'il ne fût resté presque rien de ce qui fût fait en deux mois » et trouve évidemment cela très spirituel.

La vérité est qu'*Œdipe* est un ouvrage très remarquable et, quoique je fusse seul de mon avis, si j'en discutais avec Voltaire, très supérieur à l'*Œdipe* de 1718. Tout le monde connaît, mais il faut rappeler le fameux *discours sur la prédestination* que Corneille, assez adroitement du reste et non hors de propos, a inséré dans cette tragédie par ce goût de l'actualité que nous avons signalé chez lui. On parlait beaucoup à cette époque de la prédestination qui était une des doctrines jansénistes[1]. Corneille, par la bouche de

1. C'est en 1653 que le pape Innocent X condamna les cinq propositions extraites de l'*Augustinus* par Nicolas Cornet; c'est de 1655 que date « l'affaire de Messieurs Arnauld » en Sorbonne et quant aux matières générales du libre arbitre, de la grâce, de la prédestination, la dispute, commencée ou plutôt renouvelée en 1642, continuait toujours et de 1653 à 1660 il a été imprimé de cent quatre-vingt à deux cents écrits sur ces matières et plutôt deux cent cinquante. Je cite quelques titres : *La Défense des Constitutions d'Innocent X*, etc., par Amelotte (oratorien) — *Jansénius foudroyé par Innocent X*, par le R. P. Moïse Dubourg, S. J. — *L'Évangile des Jansénistes*, par le P. Rapin, S. J. — *Les Funérailles de la Nouvelle doctrine*, par le P. Labbé, S. J. — *Les Erreurs grossières ou manifestes d'Étienne Deschamps qui combat la doctrine augustinienne et thomistique*, par un neveu du P. Pétran... Deux cents autres, comme j'ai dit. On ne parlait que de cela dans le monde, même dans le monde où l'on s'amusait... (Note à moi communiquée par M. Alfred Rébelliau.)

Digitized by Google

Thésée et à propos d'un oracle, en disserte de la manière suivante :

Quoi ! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions?
L'âme est donc toute esclave ; une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne ;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite et vicieux sans crime.
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des Dieux et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces Dieux, toute gloire est rendue ;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir ;
Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir ;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite !
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur perte ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide et puis nous laisser faire.
N'enfonçons toutefois ni votre œil ni le mien
Dans ce profond abîme où nous ne voyons rien.

Il faut être sûr que Corneille expose ici sa propre pensée bien à lui-même. Il est tout naturel que l'homme qui a écrit si souvent le poème de la volonté, crût profondément à la volonté libre et repoussât non seulement le déterminisme et le fatalisme, mais tout ce qui paraissait en approcher. Il faut rendre à Voltaire cette justice qu'il a trouvé ce couplet fort beau : « Ce morceau contribua beaucoup au succès de la pièce. Les disputes sur le libre arbitre agitaient alors les esprits. Cette tirade de Thésée, belle par elle-même, acquit un

Digitized by Google

nouveau prix par les querelles du temps et plus d'un amateur la sait encore par cœur... Ce couplet même n'est pas une déclamation étrangère au sujet, au contraire, des réflexions sur la fatalité ne peuvent être mieux placées que dans l'histoire d'*Œdipe*... » Voilà de l'excellente critique mais qui aurait dû rendre Voltaire plus mesuré dans son jugement général.

Corneille ayant représenté dans son *Examen* qu'il ne lui avait pas été possible de présenter au public Œdipe les yeux sanglants ni même de recommencer après Sophocle « cette éloquente et sérieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux » laquelle « ferait soulever la délicatesse de nos dames dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire », Voltaire, très amoureux du « spectacle », fait cette sorte de manifeste sur la question : « Cette éloquente description réussirait sans doute beaucoup si elle était dans ce style mâle et terrible et en même temps pur et exact qui caractérise Sophocle. *Je ne sais même si* aujourd'hui que la scène est libre et dégagée de tout ce qui la défigurait *on ne pourrait pas faire paraître Œdipe tout sanglant comme il parut sur le théâtre d'Athènes*. La disposition des lumières, Œdipe ne paraissant que dans l'enfoncement pour ne pas trop offenser les yeux, beaucoup de pathétique dans l'acteur et peu de déclamation dans l'auteur, les cris de Jocaste et la douleur de tous les Thébains pourraient former un spectacle admirable. Les magnifiques *tableaux* dont Sophocle a orné son *Œdipe* feraient sans doute le même effet que les autres parties du poème firent dans Athènes; mais du temps de Corneille nos jeux de paume étroits dans lesquels on représentait ses pièces, les ridicules costumes des acteurs... »

Digitized by Google

La tendance constante de Voltaire à rapprocher la tragédie de l'opéra se marque très fortement ici. Du reste il a raison. La tragédie grecque admettait et aimait le spectacle parce qu'elle était un opéra et il n'y a aucun péril à imiter cette admirable œuvre d'art pourvu que ce soit avec discrétion et c'est-à-dire avec discernement. Comme l'a dit très bien Horace, que personne n'incriminera d'être romantique, les choses racontées émeuvent moins que les choses vues : « *Segnius irritant animos demissa per aurem, quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus* ». La question seulement se pose si le spectacle supprimant la narration et la narration supprimant le spectacle la perte n'est pas plus grande à une belle narration supprimée qu'à un beau spectacle supprimé ; la question se pose s'il n'y a pas lieu de préférer la narration descriptive que fait Racine du festin où Britannicus meurt, au spectacle, qui serait du reste admirablement dramatique, de Britannicus mourant au milieu d'un festin sous les yeux faussement indifférents de Néron et sous les yeux épouvantés ou devant les visages « composés » de la cour. A quoi je réponds que c'est une affaire de cas ; que la mort d'Hippolyte avec le monstre en carton sortant de flots en toile peinte serait du dernier burlesque et que le récit de Théramène, quoique trop pompeux, est fort beau et en tout cas très préférable et qu'au contraire le guet-apens où Joad fait tomber Athalie est fait pour la scène et ne produirait que bien peu d'effet en récit ; et que par conséquent c'est absolument au discernement du dramatiste selon les espèces qu'il faut s'en rapporter sur cette affaire.



Digitized by Google

LA TOISON D'OR

La *Toison d'or* est une pièce à machines qui fut représentée au château de Neubourg en Normandie par les soins de ce marquis de Sourdéac qui plus tard continua à se ruiner par l'établissement de l'opéra. Une anecdote littéraire assez plaisante se rattache à cette pièce. Dans le prologue, Corneille fait dire à la France personnifiée :

A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent :
L'Etat est florissant ; mais les peuples gémissent ;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits
Et la gloire du trône accable les sujets.

Un demi-siècle après environ, Campistron s'appropria sans façon ces vers oubliés et les logea dans une de ses tragédies. Ils furent jugés agressifs et séditieux et interdits par la police. Leur tort n'était que d'être plus vrais en 1710 qu'en 1660, mais c'était précisément leur grand tort. Il y a des enfances dans *la Toison d'or,* par exemple Junon à qui Jason dit : « Déesse, quel encens... » et qui lui répond :

Traitez-moi de princesse,
Jason, et laissez là l'encens et la déesse.

Digitized by Google

Il y a des pointes et notamment celle-ci, qui va jusqu'au calembour, qui est demeurée célèbre et que beaucoup croient qui est de *Médée*. Hypsiphyle dit à Médée, sa rivale :

Je n'ai que des *attraits* et vous avez des *charmes*.

Voltaire assure que « le style de *la Toison d'or* est fort au-dessous de celui d'*Œdipe* », ce qu'on peut accorder, mais de plus, qu'« il n'y a aucun trait saillant qu'on puisse remarquer » ; et c'est à croire que Voltaire n'a lu *la Toison d'or* que superficiellement, car il aurait sans doute remarqué ce qui suit, Hypsiphyle à Jason :

Tu te confesses lâche et veux que je t'imite ;
Et quand tu fais effort pour te justifier,
Tu veux que je t'oublie et ne peux m'oublier !
Je vois ton artifice et ce que tu médites ;
Tu veux me conserver alors que tu me quittes ;
Et par les attentats d'un flatteur entretien
Me dérober ton cœur et retenir le mien :
Tu veux que je te perde et que je te regrette,
Que j'approuve en pleurant la perte que j'ai faite.
. . . .
. . . .

Et ce mot de Médée qui me semble assez heureux:

On peut toujours douter pour qui son cœur soupire.

[celui de Jason]

Sa flamme à tous moments peut prendre un autre cours,
Et qui change une fois peut changer tous les jours.

Et ce tableau de Jason semant les dents du dragon et combattant contre les gens d'armes qui en sont nés. Jason attelle les taureaux à la charrue malgré leur résistance. Alors

Digitized by Google

Ils ont poussé d'abord de gros torrents de feux ;
Ils l'ont enveloppé d'une épaisse fumée,
Dont sur toute la plaine une nuit s'est formée ;
Mais après le nuage en l'air évaporé,
On les a vus au joug et le champ labouré :
Lui, sans aucun effroi, comme maître paisible,
Jetait dans les sillons cette semence horrible,
D'où s'élève aussitôt un escadron armé,
Par qui de tous côtés il se trouve enfermé.
Tous n'en veulent qu'à lui ; mais son âme plus fière
Ne daigne contre eux tous s'armer que de poussière.
A peine il la répand qu'une commune erreur
D'eux tous, l'un contre l'autre, anime la fureur ;
Ils s'entr'immolent tous au commun adversaire :
Tous pensent le percer, quand ils percent leur frère ;
Leur sang partout regorge et Jason au milieu
Reçoit ce sacrifice en posture d'un Dieu.

Je crois avoir déjà dit plusieurs fois que Corneille avait éminemment le génie épique.



Digitized by Google

SERTORIUS

Par *Sertorius* Corneille revenait d'une part à la tragédie mêlée d'amour et de politique qu'il aimait tant et d'une amour si malheureuse et d'autre part à la tragédie *genre Nicomède,* à la tragédie où des Romains paraissent mais où ce sont ceux qu'ils oppriment qui sont intéressants. La pièce est extrêmement faible parce que, quelque bonne volonté que l'on y mette, on ne peut, à mon avis, s'y intéresser à personne. Sertorius, toujours indécis en amour, est peu supportable en tant qu'amoureux. Les amours de Pompée et d'Aristie ne nous attachent aucunement non plus. Pompée est à peine noble. Il n'a de noblesse, il ne montre quelque grandeur ou quelque élévation que quand il n'a plus rien à craindre de Sylla et quand il est débarrassé de Sertorius. Il n'y a d'intéressant dans l'ouvrage que la grande discussion politique entre Sertorius et Pompée qui contient de très hautes pensées exprimées dans une forme éloquente et où éclate le vers fameux :

Rome n'est plus dans Rome ; elle est toute où je suis.

et, tout à part et hors de pair, le très beau rôle de Viriate. Viriate est une vraie héroïne cornélienne ; c'est

Digitized by Google

une Émilie moins monotone et moins déclamatoire et une Cornélie moins pompeuse et moins tragédienne. C'est, combinées avec beaucoup d'adresse, la reine patriote qui défend son peuple contre les oppresseurs et la femme amoureuse, dignement et fièrement amoureuse. Encore est-il vrai qu'elle n'est vraiment belle que tout à la fin et quand — Cornélie espagnole — elle est *veuve* de celui qu'elle a aimé. Mais alors elle est d'une beauté vraiment singulière. C'est la femme à qui « rien n'est plus » quand est mort celui qui a eu son âme, et qui dit, à peu près, d'avance le mot d'Andromaque :

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère :
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.

A Pompée qui, Sertorius tué par un traître et du reste vengé, lui offre la paix et l'amitié des Romains, elle répond :

Moi, j'accepte la paix que vous m'avez offerte ;
C'est tout ce que je puis, Seigneur, après ma perte :
Elle est irréparable, et comme je ne voi
Ni chefs dignes de vous, ni rois dignes de moi,
Je renonce à la guerre ainsi qu'à l'hyménée ;
Mais j'aime encor l'honneur du trône où je suis née.
D'une juste amitié je sais garder les lois,
Et ne sais point régner comme règnent nos rois.
S'il faut que sous votre ordre ainsi qu'eux je domine,
Je m'ensevelirai sous ma propre ruine ;
Mais si je puis régner sans honte et sans époux,
Je ne veux d'héritiers que votre Rome ou vous.
Vous choisirez, Seigneur, et si votre alliance
Ne peut voir mes États sous ma seule puissance,
Vous n'avez qu'à garder cette place en vos mains,
Et je m'y tiens déjà captive des Romains.

Voltaire, très sévère pour *Sertorius*, ce qui vraiment

Digitized by Google

est permis, a été frappé de la justesse et de la noblesse de ce langage.

Je crois que *Sertorius* est la première pièce où Corneille ait présenté sur la scène un vieillard amoureux ou plutôt un vieillard qui est aimé. Plus tard il y présentera des vieillards qui sont amoureux mais qui ne sont point aimés et qui en souffrent. Sertorius est aimé de Viriate et est vieux et dit qu'il l'est (quand le personnage ne le dit pas le spectateur n'y songe jamais et c'est donc bien à dessein et de propos délibéré que Corneille peint ici un vieillard aimé) :

J'aime ailleurs. A mon âge il sied si mal d'aimer,
Que je le cache même à qui m'a su charmer ;
Mais tel que je puis être, on m'aime, ou pour mieux dire,
La reine Viriate à mon hymen aspire.

Mais il a su très bien indiquer et plus qu'indiquer de quelle manière un homme âgé peut être aimé d'une femme et la seule manière dont il le puisse être. Viriate dit à sa confidente :

En vain de mes regards l'ingénieux langage
Pour découvrir mon cœur a tout mis en usage ;
En vain par le mépris des vœux de tous nos rois
J'ai cru faire éclater l'orgueil d'un autre choix :
Le seul pour qui je tâche à le rendre visible,
Ou n'ose en rien connaître, ou demeure insensible,
Et laisse à ma pudeur des sentiments confus,
Que l'amour-propre obstine à douter du refus.
Epargne-m'en la honte et prends soin de lui dire,
A ce héros si cher… Tu le connais, Thamire ;
Car d'où pourrait mon trône attendre un ferme appui ?
Et pour qui mépriser tous nos rois, que pour lui ?
Sertorius, lui seul digne de Viriate…

Et Thamire lui ayant fait remarquer sans aucun

Digitized by Google

ménagement le peu de séductions du vieux capitaine :

Il est assez nouveau qu'un homme de son âge
Ait des charmes si forts pour un jeune courage [1],
Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Trouvent l'heureux secret de captiver les sens.

Viriate répond que le mérite, la puissance, la vertu et surtout la gloire suppléent dans le cœur des femmes à la beauté de la jeunesse :

Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte :
Il hait des passions l'impétueux tumulte ;
Et son feu, que j'attache aux soins de ma grandeur,
Dédaigne tout mélange avec leur folle ardeur.
J'aime en Sertorius ce grand art de la guerre
Qui soutient un banni contre toute la terre ;
J'aime en lui ces cheveux tout couverts de lauriers,
Ce front qui fait trembler les plus braves guerriers,
Ce bras qui semble avoir la victoire en partage.
L'amour de la vertu n'a jamais d'yeux pour l'âge :
Le mérite a toujours des charmes éclatants ;
Et quiconque peut tout est aimable en tout temps.

On a déjà remarqué que Corneille emploie ici beaucoup des arguments et même des expressions dont il s'était servi parlant à « la Marquise » pour lui prouver qu'elle devait l'aimer. Quoi qu'il en puisse être de ces raisons, Sertorius est le premier en date des vieillards amoureux de Corneille et, du moins dans la tragédie, il est aimé. Plus tard les vieillards de Corneille aimeront plus et seront aimés moins, jusque-là qu'ils ne le seront pas du tout, comme il est naturel, sans du reste être jamais ridicules.

1. Cœur.



Digitized by Google

SOPHONISBE

Sophonisbe est peut-être le sujet de tragédie qui a été le plus exploité sur tous les théâtres. Il a été traité en Italie par Galeotto del Carreto, par Trissino, par Alfieri, en Angleterre par Marston, par Lee, par Thomson; en France par Montchrétien, par Mairet, par Corneille, par Voltaire et j'en oublie plus que je n'en cite. On peut douter pourtant que ce soit un sujet qui soit très bon car aucun chef-d'œuvre n'y ressortit. La *Sophonisbe* de Corneille, pour y venir, est très faible. Il faut dire d'abord qu'elle est mal écrite et que Corneille semble en la composant avoir perdu le secret des beaux vers qu'on sait qu'il a retrouvé plus tard. De plus, quoique assez fournie d'événements, elle est traînante. Je donne les mains à cette opinion qu'on devrait s'intéresser à une femme qui n'a qu'une passion, en vraie fille d'Asdrubal, l'amour obstiné et furieux de son pays et je ne comprends pas trop bien pourquoi la vérité est qu'on ne s'affectionne point à elle. A coup sûr, ou du moins très probablement, ce n'est pas parce qu'elle a deux maris et qu'elle passe de l'un à l'autre selon les intérêts de sa passion patriotique, car, comme Corneille l'a fait remarquer, on n'avait pas été scandalisé l'année

Digitized by Google

précédente de « Pompée mari de deux femmes vivantes, dont l'une venait chercher un second mari aux yeux mêmes de ce premier », à quoi j'ajoute qu'Aristie n'a point, à agir ainsi, l'excuse ou plutôt la haute raison du patriotisme.

Que croire donc sinon que le rôle de Sophonisbe est un peu monotone et que Syphax et Massinisse n'ont rien de vraiment héroïque et sont très pâles, et ce doit être cela à moins que ce ne soit autre chose que je n'aperçois point.

La pièce se développe assez régulièrement de la manière suivante. Dans une exposition qui ne laisse pas d'être assez obscure, on démêle que Sophonisbe compte et sur Syphax et sur Massinisse pour défendre la Numidie contre les Romains. Pour le moment elle force Syphax à refuser la paix. Au second acte, Syphax est vaincu et Massinisse qui est ami des Romains revoit Sophonisbe. Celle-ci le retourne contre Rome en lui promettant sa main. On ne démêle aucune hésitation dans le cœur de Massinisse qui accepte. Tout le troisième acte, qui est le meilleur et celui sans doute qui a le moins plu aux contemporains de Corneille, peut se résumer en ceci que Sophonisbe dit à Massinisse : je ne serai à vous que si vous êtes l'ennemi des Romains, et à Syphax : je reviens à vous si vous êtes l'ennemi des Romains. Au quatrième acte, Lélius, lieutenant de Scipion, fait le coup d'état d'arrêter Sophonisbe et de l'emprisonner. Massinisse s'irrite et finit par se décider à aller implorer Scipion. Scipion étant inflexible, Massinisse envoie une lettre et du poison à Sophonisbe qui se donne la mort. On a cité avec éloge, dans le temps où elle était dans sa nouveauté, ces vers de *Sophonisbe* ; c'est d'abord Sophonisbe qui parle :

Digitized by Google

Dites à Scipion qu'il peut dès ce moment
Chercher à son triomphe un plus rare ornement.
Pour voir de deux grands rois la lâcheté punie,
J'ai dû livrer leur femme à cette ignominie :
C'est ce que méritait leur amour conjugal ;
Mais j'en ai dû sauver la fille d'Asdrubal.
Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage ;
Et n'étant plus qu'à moi je meurs toute à Carthage.

. . . .
. . . .

A ces mots, la sueur lui montant au visage,
Les sanglots de sa voix saisissent le passage ;
Une morte pâleur s'empare de son front ;
Son orgueil s'applaudit d'un remède si prompt :
De sa haine aux abois la fierté se redouble ;
Elle meurt à mes yeux, mais elle meurt sans trouble,
Et contient en mourant la pompe d'un courroux
Qui semble moins mourir que triompher de nous.

Saint-Évremond, comme on l'a vu déjà par la biographie de Corneille, aimait très fort *Sophonisbe*. Elle correspondait à l'idéal qu'il se faisait du héros antique et il s'irritait de ce que les Français n'eussent point du héros antique la même idée que lui ou de ce qu'ils n'en eussent aucune. Il écrivait : « Un des grands défauts de notre nation c'est de ramener tout à elle jusqu'à nommer « étrangers » dans leur propre pays ceux qui n'ont pas bien ou son air ou ses manières. De là vient qu'on nous reproche justement de ne savoir estimer les choses que par le rapport qu'elles ont avec nous, dont Corneille a fait une injuste et fâcheuse expérience dans sa *Sophonisbe*. Mairet, qui avait dépeint la sienne infidèle au vieux Syphax, amoureuse du jeune et victorieux Massinisse, plut quasi généralement à tout le monde pour avoir rencontré le goût des dames et le vrai esprit des gens de la cour. Mais Corneille qui fait

Digitized by Google

mieux parler les Grecs que les Grecs, les Romains que les Romains et les Carthaginois que les citoyens de Carthage ne parlaient eux-mêmes, Corneille qui presque seul a le goût de l'antiquité, a eu le malheur de ne plaire pas à notre siècle pour être entré dans le génie de ces nations et avoir conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère. Ainsi, à la honte de nos jugements, celui qui a surpassé tous nos auteurs et qui s'est peut-être ici surpassé lui-même à rendre à ces grands noms tout ce qui leur était dû, n'a pu nous obliger à lui rendre tout ce que nous lui devions, asservis par la coutume aux choses que nous voyons en usage et peu disposés par la raison à estimer les qualités et les sentiments qui ne s'accommodent pas aux nôtres. » Et tout cela, qui est d'excellente critique et même d'excellente psychologie des peuples, prouve sans doute que le caractère de Sophonisbe est bien attrapé, ce que je crois ; mais non pas que *Sophonisbe* soit disposée de manière à exciter de l'intérêt, ni même que le sujet soit propre à jamais en inspirer beaucoup.

Il y a encore un vieillard amoureux dans *Sophonisbe* et contrairement à ce que j'ai dit, qui reste vrai d'une manière générale, un vieillard amoureux qui est un peu ridicule, mais encore un peu seulement. Syphax dit de lui-même à Lélius :

Pourrez-vous pardonner, Seigneur, à ma vieillesse,
Si je vous fais l'aveu de toute sa faiblesse?
Lorsque je vous aimai, j'étais maître de moi,
Et tant que je le fus, je vous gardai ma foi ;
Mais dès que Sophonisbe avec son hyménée
S'empara de mon âme et de ma destinée,
Je suivis de ses yeux le pouvoir absolu
Et n'ai voulu depuis que ce qu'elle a voulu.

Digitized by Google

Que c'est un imbécile et sévère esclavage
Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
Quand sous un front ridé qu'on a droit de haïr
Il croit se faire aimer à force d'obéir !
De ce mourant amour les ardeurs ramassées
Jettent un feu plus vif dans nos veines glacées
Et pensent racheter l'horreur des cheveux gris
Par le présent d'un cœur au dernier point soumis.
Sophonisbe par là devint ma souveraine,
Régla mes amitiés, disposa de ma haine,
M'anima de sa rage et versa dans mon sein
De toutes ses fureurs l'implacable dessein.
. . . .
. . . .

Massinisse lui-même, qui, dans la pièce de Corneille, comme du reste dans l'histoire, n'est pas un jeune homme, mais un homme entre deux âges, est amoureux avec la même faiblesse et en parle de manière à s'en faire railler très spirituellement par Lélius. « Ah ! » dit-il à Lélius :

Ah ! si vous aviez fait la moindre expérience
De ce qu'un digne amour donne d'impatience,
Vous sauriez... Mais pourquoi n'en auriez-vous pas fait ?
Pour aimer à notre âge en est-on moins parfait ?
Les héros des Romains ne sont-ils jamais hommes ?
Leur Mars a tant de fois été ce que nous sommes,
Et le maître des Dieux, des rois et des amants,
En ma place aurait eu mêmes empressements.
. . . .
. . . .
Ce crime est-il si grand qu'il soit irréparable ?
Et sans considérer mes services passés,
Sans excuser l'amour par qui nos cœurs forcés...

A quoi Lélius répond brusquement :

Vous parlez tant d'amour, qu'il faut que je confesse
Que j'ai honte pour vous de voir tant de faiblesse.

Digitized by Google

N'alléguez point les Dieux : si l'on voit quelquefois
Leur flamme s'emporter en faveur de leur choix,
Ce n'est qu'à leurs pareils à suivre leurs exemples ;
Et vous ferez comme eux quand vous aurez des temples.

Et c'est ainsi que Corneille, âgé de cinquante-sept ans, *s'exprimait* et se gourmandait, se confessait et se raillait tour à tour. Tant il est vrai que la littérature censément la plus objective est encore de la littérature personnelle.



Digitized by Google

OTHON

POUR me servir d'une expression populaire, *Othon* est un comble. C'est le comble de la tragédie amoureuse et politique, politique et amoureuse, où l'amour est toujours en fonction de la politique et la politique toujours en fonction de l'amour et où les personnages semblent toujours n'être amoureux qu'en raison de leur ambition politique et où en même temps ils semblent un peu aimer l'intrigue politique parce qu'elle est occasion d'intrigue amoureuse. Dans *Othon* il y a trois ou quatre ambitieux qui vont d'une femme à une autre selon que le mariage avec l'une ou avec l'autre offre des chances de succéder à l'empereur ou fait courir des dangers d'être massacrés. Et cela dans une telle complication de délibérations, d'hésitations, de pas en avant, de reculs, de retours, de feintes et de revirements qu'il y aurait un grand danger à tenter une analyse d'*Othon,* ce que du reste j'aurais le courage de faire si, en même temps que périlleux, ce n'était très inutile.

Tout cela se suit cependant, avec une certaine curiosité, parce que ce n'est pas obscur mais sans aucun

Digitized by Google

intérêt, étant impossible de s'affectionner à des gens qui n'aiment ou ne se défendent d'aimer qu'en considération de leurs intérêts politiques.

Sur les cinq actes, les plus traînants sont les deux derniers. Le dénouement est, au milieu d'une sédition militaire, une immense tuerie d'où Othon, un instant cru mort, ce qui nous laisse froids, sort empereur, ce qui nous est indifférent.

Corneille a très spirituellement raison en disant dans sa préface « qu'on n'a pas vu encore de pièce où il se propose tant de mariages pour n'en conclure aucun » et en disant encore : « ce sont intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres ». Mais on ne le comprend plus, qu'en songeant aux hallucinations de l'amour paternel, quand il dit : « Si mes amis ne me trompent, cette pièce égale ou passe la meilleure des miennes. Quantité de suffrages illustres et solides se sont déclarés pour elle et, si j'ose y mêler le mien, je vous dirai que vous y trouverez quelque justesse dans la conduite et un peu de bon sens dans le raisonnement. Quant aux vers on n'en a pas vu de moi qui soient travaillés avec plus de soin. » Fontenelle aussi a fait l'éloge d'*Othon* et avec lui l'on n'a plus de raison qui vous aide à le comprendre ou vous permette de l'excuser.

Ce n'est pas qu'il n'y ait point encore de belles choses éparses dans cet ouvrage malheureux. Voltaire, très dur à son endroit, comme on peut croire, admire hautement la scène première de l'acte I et il a raison. C'est là qu'on trouve le vers fameux :

Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévorerait ce règne d'un moment ;

mais non pas celui-là seul ; et tous les règnes où,

Digitized by Google

sous l'ombre du souverain, règnent des favoris sont admirablement caractérisés par ce couplet :

Ceux qu'on voit s'étonner de ce nouvel amour
N'ont jamais bien conçu ce que c'est que la cour.
Un homme tel que moi jamais ne s'en détache ;
Il n'est point de retraite ou d'ombre qui le cache ;
Et si du souverain la faveur n'est pour lui,
Il faut, ou qu'il périsse, ou qu'il prenne un appui.
Quand le monarque agit par sa propre conduite,
Mes pareils sans péril se rangent à sa suite :
Le mérite et le sang nous y font discerner ;
Mais quand le potentat se laisse gouverner
Et que de son pouvoir les grands dépositaires
N'ont pour raison d'État que leurs propres affaires,
Ces lâches ennemis de tous les gens de cœur
Cherchent à nous pousser avec toute rigueur,
A moins que notre adroite et prompte servitude
Nous dérobe aux fureurs de leur inquiétude.

Il y a surtout, dans *Othon,* de charmants vers de comédie. M. Brunetière me disait : « *Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte* me gênent bien. Si *le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte* n'existaient pas je dirais que Corneille est avant tout et foncièrement un poète comique et un poète comique excellent. Et *c'est la vérité* ; mais le moyen d'aller dire cela quand *le Cid, Polyeucte, Cinna* et *Horace* existent ! *Le Cid, Horace, Cinna* et *Polyeucte* me sont bien gênants. » Je ne prends pas à mon compte le spirituel paradoxe de mon illustre ami ; tant y a que Corneille a commencé par des comédies en un temps où il n'était pas glorieux d'en faire et que, quand il n'en a plus fait, à mesure qu'il avancait dans sa carrière, il mettait plus de vers de comédie et qui étaient parfaits dans ses tragédies, nous en verrons assez dans les pièces suivantes. D'*Othon* voyez ceux-ci : Plautine, qui aime Othon et qu'Othon délaisse, demande à sa confidente

Digitized by Google

comment s'est passée l'entrevue entre Othon et Camille ; ce récit vous sera pénible, dit la confidente ; Plautine répond :

J'y prends un intérêt qui n'a rien de jaloux :
Qu'on l'accepte, qu'il règne, et tout m'en sera doux.

La confidente après s'être encore un peu fait prier :

Othon à la princesse a fait un compliment,
Plus en homme de cour qu'en véritable amant.
Son éloquence accorte, enchaînant avec grâce
L'excuse du silence à celle de l'audace,
En termes trop choisis accusait le respect
D'avoir tant retardé cet hommage suspect.
Ses gestes concertés, ses regards de mesure
N'y laissaient aucun mot aller à l'aventure :
On ne voyait que pompe en tout ce qu'il peignait ;
Jusque dans ses soupirs la justesse régnait,
Et suivait pas à pas un effort de mémoire
Qu'il était plus aisé d'admirer que de croire.

Le portrait est exquis ; il devient tableau quand le portrait de Camille écoutant et l'air dont elle écoute s'y viennent joindre :

Camille semblait même assez de cet avis ;
Elle aurait mieux goûté des discours moins suivis :
Je l'ai vu dans ses yeux, mais cette défiance
Avait avec son cœur trop peu d'intelligence.
De ses justes soupçons ses souhaits indignés :
Les ont tout aussitôt détruits ou dédaignés
Elle a voulu tout croire, et quelque retenue
Qu'ait su garder l'amour dont elle est prévenue,
On a vu, par ce peu qu'il laissait échapper,
Qu'elle prenait plaisir à se laisser tromper ;
Et que, si, quelquefois, l'horreur de la contrainte
Forçait le triste Othon à soupirer sans feinte,
Soudain l'avidité de régner sur son cœur
Imputait à l'amour ces soupirs de douleur.

Digitized by Google

— Et sa réponse enfin ? — Elle a paru civile ;
Mais la civilité n'est qu'amour en Camille,
Comme en Othon l'amour n'est que civilité.

Il y a également des vers délicieux, et combien vrais si vous songez à l'époque où ils furent écrits, sur ce malheur des princesses qui est de ne pas pouvoir épouser ceux qu'elles aiment et de qui elles sont aimées. Camille converse avec Albiane son amie. Albiane :

C'est la gêne où réduit celles de votre sorte
La scrupuleuse loi du respect qu'on leur porte.
Il arrête les vœux, captive les désirs,
Abaisse les regards, étouffe les soupirs,
Dans le milieu du cœur enchaîne la tendresse ;
Et tel est en aimant le sort d'une princesse,
Que quelque amour qu'elle ait et qu'elle ait pu donner,
Il faut qu'elle devine et force à deviner.
Quelque peu qu'on lui dise, on craint de lui trop dire :
A peine on se hasarde à jurer qu'on l'admire ;
Et pour apprivoiser ce respect ennemi,
Il faut qu'en dépit d'elle elle s'offre à demi.
Othon. . . . .
. . . .

Camille, avec un reste de doute qui n'est que trop naturel, sur les sentiments de celui-ci :

Tu le crois donc, qu'il m'aime ? — Et qu'il lui serait doux
Que vous eussiez pour lui l'amour qu'il a pour vous.
— Hélas ! que cet amour croit tôt ce qu'il souhaite !
En vain la raison parle, en vain elle inquiète,
En vain la défiance ose ce qu'elle peut,
Il veut croire et ne croit que parce qu'il le veut.
Pour Plautine ou pour moi je vois du stratagème,
Et m'obstine avec joie à m'aveugler moi-même.
Je plains cette abusée et c'est moi qui le suis.....
Peut-être en ce moment qu'il m'est doux de te croire.
De ses vœux à Plautine il assure la gloire. . . . . .
Peut-être. . . . .

Digitized by Google

L'Empereur entre.

Encore une scène de comédie très délicate, celle où Camille s'apercevant bien qu'Othon n'aime que le trône le renvoie à Plautine en arrachant de son cœur l'amour qu'elle a pour lui :

Je ne sais quel amour je vous ai pu donner,
Seigneur ; mais sur l'empire il aime à raisonner :
Je l'y trouve assez fort et même d'une force
A montrer qu'il connaît tout ce qu'il a d'amorce,
Et qu'à ce qu'il me dit touchant un si grand choix,
Il a daigné penser un peu plus d'une fois.
Je veux croire avec vous qu'il est ferme et sincère,
Qu'il me dit seulement ce qu'il n'ose me taire ;
Mais à parler sans feinte... — Ah ! madame, croyez...
— Oui, j'en croirai Pison à qui vous m'envoyez ;
Et vous, pour vous donner quelque peu plus de joie,
Vous en croirez Plautine à qui je vous renvoie.
Je n'en suis point jalouse et le dis sans courroux :
Vous n'aimez que l'empire et je n'aimais que vous.
N'en appréhendez rien, je suis femme et princesse,
Sans en avoir pourtant l'orgueil ni la faiblesse ;
Et votre aveuglement me fait trop de pitié
Pour l'accabler encor de mon inimitié.

Oui, Corneille était resté un excellent poète comique et il a semé de couplets de comédie ironique ou sentimentale tout à fait charmants une pièce dont on a bien été obligé de dire qu'elle était manquée.

Il m'est difficile de ne pas croire que Racine, dans *Bajazet*, scène II, acte III (Atalide se faisant raconter l'entrevue de Bajazet et de Roxane), n'a pas été inspiré par la scène I de l'acte II (Plautine se faisant raconter l'entrevue d'Othon et de Camille) que nous citions plus haut. En tout cas le rapprochement de ces deux scènes fait une étude intéressante.

Digitized by Google

AGÉSILAS

AGÉSILAS est encore un chassé-croisé d'amours où l'intrigue politique entre pour la plus grande part, sinon pour tout. Il y a deux filles de Lysander, Aglatide et Elpinice. Aglatide est promise à Spitridate; Elpinice à Cotys, roi de Paphlagonie. Aglatide aime Agésilas et même Cotys; car elle ne veut qu'être reine. Elpinice ne laisse pas d'avoir un faible pour Spitridate. Spitridate aime Elpinice. Cotys aime Mandane, sœur de Spitridate. Ils ne savent comment faire. — Lysander dégage Cotys et lui permet Mandane, mais Agésilas va n'être pas satisfait. Qu'arrivera-t-il? — Lutte de politique et d'amour presque inintelligible. — Les conflits confus continuent aussi inintelligiblement. — Agésilas finit par donner Mandane à Cotys, Elpinice à Spitridate et Aglatide à lui-même. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'*Agésilas*. La pièce est en vers irréguliers, nouveauté qui fut imitée deux ans plus tard par Molière dans *Amphitryon*. Il y a quelques assez bons vers de comédie, par exemple :

Ma sœur, je vous admire et ne saurais comprendre
Cet inépuisable enjouement,

Digitized by Google

Qui d'un chagrin trop juste a de quoi vous défendre,
Quand vous êtes si près de vous voir sans amant.
— Il est aisé pourtant d'en deviner les causes.
Je sais comme il faut vivre et m'en trouve fort bien.
    La joie est bonne à mille choses
    Mais le chagrin n'est bon à rien.



Digitized by Google

ATTILA

Attila, quoique toujours associé avec *Agésilas* et quoique ayant partagé avec lui la célébrité du ridicule, est beaucoup meilleur. Il échoua plutôt à cause d'*Agésilas* que par lui-même et point du tout à cause d'*Andromaque* qui parut à la vérité la même année mais huit mois plus tard. C'est une tragédie fort estimable. Il ne faut pas en croire Voltaire qui, vers la fin de son commentaire sur Corneille, était fatigué et, très manifestement, ne lisait plus les pièces qu'il commentait. *Attila* est une pièce de très haute allure, assez bien conduite et de grand style. Attila veut se marier. Il hésite entre la sœur de Mérovée (Ildione) et la sœur de l'Empereur (Honorie) et il consulte le roi des Ostrogoths (Valamir) et le roi des Gépides (Ardaric). Du reste il n'aime pas les femmes et il le dit très nettement. Il n'épousera que selon l'utilité. Valamir conseille Ildione parce qu'il veut lui-même épouser Honorie « et ses droits ». Ardaric conseille Honorie parce qu'il aime Ildione. Restés seuls ils se décident à dissuader chacun sa princesse du mariage avec Attila; et puis : « du succès laissons en faire au sort ».

A l'acte II, Honorie dit à Valamir : « A vous, oui;

Digitized by Google

mais à la condition que vous teniez tête à Attila. *Enfin je veux un roi; regardez si vous l'êtes* ». Ildione dit à Ardaric : « Je vous aime. Si l'on me force à épouser Attila, je l'épouserai pour le tuer ».

A l'acte III, Attila, *parce qu'il n'est pas sans aimer un peu Ildione,* et il l'a dit à mots couverts au premier acte, *ne voudrait pas l'épouser*. Il y a du moins une grande répugnance. Il hésite; elle se montre; il lui dit : « Je vous aime, mais j'épouse Honorie ». En termes très galants ces choses-là sont mises et, Ildione elle-même le fait remarquer, c'est qu'il l'aime. — A Honorie, Attila dit : « J'aime ailleurs, mais c'est vous que j'épouse. La raison? C'est ainsi qu'il me plaît d'en user. Du reste vous aimez Valamir? — Peut-être; il est roi comme vous? — Roi? Valamir? — Il est plus grand que vous s'il a plus de cœur... »

Jusque-là la pièce est vraiment belle. Elle est tout à fait dans le genre d'*Othon* avec cette différence qu'elle a pour centre un Othon qui est un insolent et un superbe au lieu d'être un peu un pleutre. A partir de l'acte IV la pièce devient étrange et un peu ridicule parce que Attila devient un monstre incohérent. Honorie lui dit : « Je suis surtout humiliée de vous tenir d'Ildione ou d'avoir en vous son rebut. Je vous épouserai si vous l'avilissez. — Oh! Pourquoi? Pauvre femme! — Ne la plaignez pas! Elle aime Ardaric! — C'est ainsi! répond Attila (sans doute furieux contre Honorie de ce qu'Honorie lui apprend). Eh bien! Vous épouserez Octar mon lieutenant. Et à Ardaric il dit : « tuez Valamir si vous voulez Ildione » et je ne comprends plus du tout.

Au cinquième acte, Attila ayant devant lui Valamir et Ardaric : « Allons qui de vous deux tuera l'autre?

Digitized by Google

Le refus d'une tête en pourra coûter deux », etc. Ildione apaise Attila à moitié et il se radoucit jusqu'à revenir à son premier projet : forcer Honorie à épouser Octar. — Brusquement il meurt d'un saignement de nez.

Il y a non seulement d'admirables vers dans *Attila* :

Ils ne sont pas venus, nos deux rois? Qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre et qu'Attila s'ennuie.

. . . .

Un grand destin s'achève, un grand destin commence[1].

mais encore il y a de très belles scènes. Celle qui se passe au IIIe acte entre Attila et Ildione est d'une grande finesse. On sent qu'il l'aime mais résiste à l'épouser parce qu'il craint de tomber sous son joug. Il le lui dit en termes beaucoup trop galants mais qui n'en sont pas moins une très pénétrante analyse de son état d'âme :

. . . .

Je veux, je tâche en vain d'éviter par la fuite
Ce charme dominant qui marche à votre suite :
Mes plus heureux succès ne font qu'enfoncer mieux
L'inévitable trait dont me percent vos yeux.
Un regard imprévu leur fait une victoire ;
Leur moindre souvenir l'emporte sur ma gloire :
Il s'empare et du cœur et des soins les plus doux ;
Et j'oublie Attila, dès que je pense à vous.
Que pourrai-je, Madame, après que l'hyménée
Aura mis sous vos lois toute ma destinée?
Quand je voudrai punir, vous saurez pardonner ;
Vous refuserez grâce où j'en voudrai donner ;

1. Corneille souligne en quelque sorte ce vers dans sa préface en disant : « ... opposer la France naissante au déclin de l'empire ».

Digitized by Google

Vous enverrez la paix où je voudrai la guerre ;
Vous saurez par mes mains conduire le tonnerre ;
Et tout mon amour tremble à s'accorder un bien
Qui me met en état de ne pouvoir plus rien.

Celle qui se passe à la fin de ce même troisième acte entre Attila et Honorie est absolument digne du grand Corneille. J'ai dit qu'Honorie, outre qu'elle n'aime pas Attila, est indignée d'être, soit qu'il craigne d'épouser Ildione soit qu'Ildione le repousse, le pis aller du conquérant. Attila lui dit durement :

Peut-il être honteux de devenir ma femme ?
Et quand on vous assure un si glorieux nom,
Peut-il vous importer qui vous en fait le don ?
Peut-il vous importer par quelle voie arrive
La gloire dont pour vous Ildione se prive ?
Que ce soit son refus ou que ce soit mon choix,
En marcherez-vous moins sur la tête des rois ?
Mes deux traités de paix m'ont donné deux princesses,
Dont l'une aura ma main, si l'autre eut mes tendresses ;
L'une aura ma grandeur, comme l'autre eut mes vœux :
C'est ainsi qu'Attila se partage à vous deux.
N'en murmurez, Madame, ici non plus que l'autre...

Honorie se révolte, s'indigne et parle en princesse impériale. Attila :

J'adore cet orgueil ; il est égal au mien,
Madame ; et nos fiertés se ressemblent si bien,
Que si la ressemblance est par où l'on s'entr'aime,
J'ai lieu de vous aimer comme un autre moi-même.

« Mais enfin, ajoute-t-il, sans tout cela, il y a que vous aimez Valamir. » Honorie répond :

Ce n'est qu'à moi, Seigneur, que j'en dois rendre compte ;
Quand je voudrai l'aimer, je le pourrai sans honte :
Il est roi comme vous. — En effet il est roi,
J'en demeure d'accord, mais non pas comme moi.

Digitized by Google

Même splendeur de sang, même titre nous pare;
Mais de quelques degrés le pouvoir nous sépare;
Et du trône où le ciel a voulu m'affermir,
C'est tomber d'assez haut que jusqu'à Valamir.
Chez ses propres sujets ce titre qu'il étale
Ne fait d'entre eux et moi que remplir l'intervalle;
Il reçoit sous ce titre et leur porte mes lois;
Et s'il est roi des Goths, je suis celui des rois.

Sans doute, répond Honorie en vraie fille d'empereur, mais vous n'êtes roi que par la force et par les crimes; il l'est de sang et de mérite,

Et fût-il sous ta rage à tes pieds abattu,
Il est plus grand que toi, s'il a plus de vertu.

Elle s'irrite, il s'irrite lui-même. La progression de la scène est à souhait. Il en vient à lui faire une leçon sur les devoirs des rois et des princesses en matière d'amour qui lui prouve, et c'est où il met son orgueil, que, quoique parvenu, il connaît à merveille les maximes de la royauté. On voit dans Attila se dessiner celui qui aurait fait Corneille prince :

Vous me faites pitié de si mal vous connaître,
Que d'avoir tant d'amour et le faire paraître.
Il est honteux, Madame, à des rois comme nous,
Quand ils en sont blessés, d'en laisser voir les coups.
Il a droit de régner sur les âmes communes,
Non sur celles qui font et défont les fortunes;
Et si de tout le cœur on ne peut l'arracher,
Il faut s'en rendre maître, ou du moins le cacher.
Je ne vous blâme point d'avoir eu mes faiblesses;
Mais faites même effort sur ces lâches tendresses,
Et comme je vous tiens seule digne de moi,
Tenez-moi seul aussi digne de votre foi.
Vous aimez Valamir, moi j'adore Ildione :
Je me garde pour vous, gardez-vous pour mon trône;
Prenez ainsi que moi des sentiments plus hauts,
Et suivez mes vertus ainsi que mes défauts.

Digitized by Google

Sous la leçon qui est une insulte, elle bondit, elle éclate en imprécations. Attila a un mot superbe :

Si nous nous emportons, j'irai plus loin que vous,
Madame.

Elle redouble. Il laisse tomber ces mots secs et tranchants :

Je suis encore amant ; demain je serai maître.
Remmenez la princesse, Octar.

Honorie se cabre contre un ordre qui est déjà de « demain » :

Apprends, apprends toi-même à changer de langage,
Lorsqu'au sang des Césars ta parole t'engage.
— Nous en pourrons changer avant la fin du jour.
— Fais ce que tu voudras, tyran, j'aurai mon tour.

Cette scène est vraiment admirable. On ne veut point et personne ne pourrait réhabiliter *Agésilas* ; on ne veut que montrer que jusqu'à la fin et dans des œuvres peu heureuses, Corneille s'est montré par quelque endroit.



Digitized by Google

TITE ET BÉRÉNICE

Domitie, fille de Corbulon, aime Domitian, frère de Titus ; mais, ambitieuse elle désirerait épouser Titus parce qu'il est empereur. Elle signifie son congé à Domitian tout en lui disant qu'elle l'aime. Le cœur est pour Domitian et les vœux pour Titus. Le confident de Domitian l'engage à décider Titus contre Domitie. Cela sera d'autant plus facile que Titus a aimé naguère Bérénice et que Bérénice vient de venir à Rome.

Flavian apprend à Titus que Bérénice est à Ostie et lui envoie des ambassadeurs. Titus est irrité parce qu'il *craint* d'aimer encore Bérénice. Domitian demande à Titus, de lui donner Domitie. En l'assurant qu'il est aimé d'elle, Titus répond qu'il *doit,* lui Titus, épouser Domitie, qu'il est engagé avec elle. Du reste la voici ; consultons-la. Domitie répond évasivement, mais en montrant que le devoir de Titus est de l'épouser. Coup de théâtre : Bérénice paraît. Brève entrevue, un peu sèche ; mais aussitôt que Bérénice s'éloigne, Titus se retire brusquement. Domitie, restée seule avec sa confidente, sent le terrain se dérober sous elle, mais conserve quelque espérance.

Digitized by Google

Domitian fait la cour à Bérénice en prétextant que c'est l'empereur qui le veut. Survient Domitie, s'éloigne Domitian. Domitie à Bérénice : « Il vous aime? — Non ; mais il me le dit. » Propos de Domitian à Domitie qui indiquent que c'est pour exciter la jalousie de Domitie que Domitian a courtisé Bérénice. Domitie et Bérénice de nouveau tête à tête ; respects ironiques de Domitie à Bérénice, dialogue où l'aigreur se mêle à la courtoisie. Titus tête à tête avec Bérénice ; grande scène ; Bérénice se plaint de ce que Tite l'ait cédée à son frère et lui montre tout son amour et dans ses reproches et dans son pardon. Au moins, lui dit-elle, épousez-en une autre ; choisissez-en quelqu'une qui « ne m'ôte que la main et me laisse le cœur »[1]. Titus parle des répugnances des Romains à voir leur chef épouser une reine étrangère, de ses nouveaux devoirs depuis qu'il est César. « Faites-donc, dit Bérénice, et épousez Domitie. » — « Je ne puis pas », répond Titus.

Bérénice s'inquiète des dangers que courrait Titus s'il l'épousait. Il y irait non seulement de l'empire mais de la vie, car Domitian lui disputerait le trône les armes à la main. — Domitie excite Domitian contre Bérénice. Elle est embarrassée mais habile. Ce n'est pas, fait-elle entendre, qu'elle aime Titus mais elle ne veut pas essuyer un outrage et être ridicule. Domitian devrait comprendre cela.

Titus discute avec Domitian ; discussion très obscure et quelquefois comique. La pièce baisse. Ce quatrième acte est faible parce qu'il est inutile et qu'on piétine. Il eût fallut le supprimer.

Domitie et Titus. Domitie devient menaçante. Elle

1. Ce vers est déjà dans *Attila*.

Digitized by Google

fait comprendre à Titus que le Sénat est travaillé et peut le déposer. Titus devient d'autant plus ferme qu'on l'attaque et qu'on prétend lui faire peur. Bérénice, qui a déjà indiqué au quatrième acte ce projet naissant dans son esprit, vient déclarer à Titus qu'elle renonce, qu'elle part; mais à la condition, pour son honneur, que ce soit sur un ordre de l'Empereur et non pas du Sénat; « que ce soit vous, Seigneur, qui le veuille pour moi et non votre Sénat qui m'en fasse la loi ». Titus donne l'ordre d'avertir le Sénat, qui délibère, qu'il ait à lever sa séance. Mais le Sénat a déjà pris sa décision et sa décision est... que Titus peut épouser Bérénice. *Nonobstant* Bérénice veut renoncer et partir. Elle a satisfaction pour ce qui est de sa dignité; mais elle a gardé toutes ses craintes relativement aux dangers qui menacent Titus et elle se sacrifie.

La pièce, sauf le « trou » du quatrième acte, comme on dit au théâtre, est d'une grande beauté. Domitie même et Domitian ne sont pas du tout inutiles car ils personnifient et par là rendent visibles et tangibles les dangers que court Titus, ce qui n'est point du tout rendu visible dans la pièce de Racine quelque supériorité qu'elle ait du reste sur celle de Corneille.

Une critique infiniment ingénieuse a été faite par M. Jules Lemaître qui est celle-ci que Corneille en exagérant de plus en plus son système de la volonté dominatrice et victorieuse en arrive dans *Bérénice* à exalter la volonté s'exerçant pour rien, pour elle-même, pour le plaisir de s'exercer et à nous montrer Bérénice, alors qu'il n'y a plus aucune raison pour qu'elle dompte son amour, le domptant néanmoins pour l'orgueil de le vaincre. Il y a une âme de vérité dans cette très fine observation, mais encore est-il que c'est surtout et

Digitized by Google

incomparablement plus que pour autre chose, par amour pour Titus et par crainte des dangers où il est exposé encore, que Bérénice renonce, se sacrifie et part. Du moins c'est ce qu'elle dit et il n'y a aucune raison de croire moins aux sentiments qu'elle exprime qu'à ceux qu'on lui prête :

Un million de bras a beau garder un maître,
Un million de bras ne pare point d'un traître :
Il n'en faut qu'un pour perdre un prince aimé de tous,
Il n'y faut qu'un brutal qui me haïsse en vous,

. . . .
. . . .

Titus cherche à la rassurer :

Le ciel de ces périls saura bien nous garder.
— Je les vois de trop près pour vous y hasarder.
— Quand Rome vous appelle à la grandeur suprême...
— Jamais un tendre amour n'expose ce qu'il aime.
— Mais, Madame, tout cède et nos vœux exaucés....
— Votre cœur est à moi, j'y règne ; c'est assez.
— Malgré les vœux publics refuser d'être heureuse,
C'est plus craindre qu'aimer. — La crainte est amoureuse.

. . . .
. . . .

Il y a une observation de Blin de Sainmore qui est bien curieuse. Examinant la *Bérénice* (*de Racine*) il la trouve un peu traînante et la refaisant comme il arrive si souvent aux critiques il se dit que peut-être Racine aurait pu imaginer une conjuration contre Titus, conjuration où Antiochus serait entré, et le péril couru par Titus aurait été une raison pour Bérénice de quitter Rome. Et c'est-à-dire que, sans se rappeler la pièce de Corneille, c'est elle qu'il songe et qu'il substitue à celle de Racine, preuve au moins que la pièce de Corneille

Digitized by Google

paraît naturelle et je dirai presque comme nécessaire à un public français.

Voltaire, tout occupé à analyser la pièce de Racine pour écraser sous elle celle de Corneille, n'a pas lu cette dernière. Il l'analyse jusqu'à la scène III de l'acte I et dit : « Finissons nos remarques par respect pour Corneille... Il a bien fallu faire quelques remarques sur ce premier acte pour montrer que c'est une peine perdue d'en faire sur les autres. »

Corneille a introduit dans cette tragi-comédie un personnage, confident de Domitian, qui n'est pas sans quelque rapport avec le *gracioso* des pièces espagnoles. Il philosophe plaisamment sur les situations où est engagé son maître, sur les passions, sur les femmes. C'est une manière de valet moraliste comme le Cliton du *Menteur* et de *la Suite du Menteur* :

Seigneur, telle est l'humeur de la plupart des femmes.
L'amour sous leur empire eût-il rangé mille âmes,
Elles regardent tout comme leur propre bien,
Et ne peuvent souffrir qu'il leur échappe rien.
Un captif mal gardé leur semble une infamie :
Qui l'ose recevoir devient leur ennemie ;
Et sans leur faire un vol on ne peut disposer
D'un cœur qu'un autre choix les force à refuser :
Elles veulent qu'ailleurs par leur ordre il soupire,
Et qu'un don de leur part marque un reste d'empire.

Et comme *Tite et Bérénice* est de 1670 et que les *Maximes* de la Rochefoucauld ont paru en 1665, Corneille, toujours curieux d'actualité, met dans la bouche d'Albin les théories et apophtegmes du célèbre duc. Domitian se plaint de ce que Domitie « ne regarde et n'aime que soi même ». Albin :

Seigneur, s'il m'est permis de parler librement,
Dans toute la nature aime-t-on autrement ?

Digitized by Google

L'amour-propre est la source en nous de tous les autres :
C'en est le sentiment qui forme tous les nôtres ;
Lui seul allume, éteint, ou change nos désirs :
Les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs.
Vous-même, qui brûlez d'une ardeur si fidèle,
Aimez-vous Domitie, ou vos plaisirs en elle ?
Et quand vous aspirez à des liens si doux,
Est-ce pour l'amour d'elle, ou pour l'amour de vous ?
De sa possession l'aimable et chère idée
Tient vos sens enchantés et votre âme obsédée ;
Mais si vous conceviez quelques destins meilleurs,
Vous porteriez bientôt toute cette âme ailleurs.
Sa conquête est pour vous le comble des délices ;
Vous ne vous figurez ailleurs que des supplices :
C'est par là qu'elle seule a droit de vous charmer ;
Et vous n'aimez que vous, quand vous croyez l'aimer.

C'est après avoir lu ces vers que Voltaire a jeté le livre et a dit : « Quoi ! dans une tragédie une dissertation sur l'amour-propre. Finissons ! ... » Voltaire poussait un peu loin le « *Silvæ sint consule dignæ* ». A plus d'un peut-être la lecture de ces vers n'aurait inspiré que le désir de lire plus avant.



Digitized by Google

PSYCHÉ

Il n'a rien dit sur *Psyché*. Le dédain est ici encore plus extraordinaire. Ce que Corneille a écrit de *Psyché* (le second acte moins la première scène, le troisième acte moins la première scène, le quatrième et le cinquième en entier) est extrêmement remarquable et les plus beaux morceaux de toute la pièce sont de lui et, au témoignage de Molière lui-même, « il a employé une quinzaine » à ce travail. Le monologue de Psyché (II, 3): « Enfin seule et toute à moi-même... » est charmant de grâce languissante et mélancolique; ses adieux aux princes qui l'aiment sont une élégie d'un charme un peu archaïque, qui rappellent *l'Écossaise* de Montchrétien et qui sont dignes sinon d'admiration, du moins de bien grande estime :

Vivez, princes, vivez, et de ma destinée
Ne songez plus à rompre ou partager la loi ;
Je crois vous l'avoir dit, le ciel ne veut que moi,
Le ciel m'a seule condamnée.

. . . .
. . . .

Portez-les à d'autres moi-mêmes,
Princes, portez-les à mes sœurs,
Ces devoirs, ces ardeurs extrêmes,
Dont pour moi sont remplis vos cœurs :

Digitized by Google

Vivez pour elles quand je meurs.
Plaignez de mon destin les funestes rigueurs,
Sans leur donner en vous de nouvelles matières.
Ce sont mes volontés dernières;
Et l'on a reçu de tout temps
Pour souveraines lois les ordres des mourants.

. . . .
. . . .

Allez, laissez-moi seule expirer en ce lieu
Où je n'ai plus de voix que pour vous dire adieu.

Toute la partie de *Psyché* qui est de Corneille est écrite de ce très beau style. Les deux célèbres couplets lyriques ou élégiaques de l'Amour et de Psyché que, parce qu'ils sont fameux, je ne songe pas pour autant à éviter, trouveront leur juste place à l'endroit où je considérerai Corneille en tant que lyrique.



Digitized by Google

PULCHÉRIE

PULCHÉRIE qui, d'après Corneille en sa préface, a été un succès de représentation quoique jouée sur un théâtre obscur (une petite troupe qui jouait au Marais et qui n'a laissé aucune trace), est une œuvre encore fort estimable et qui contient, retenez qu'il faut dire cela jusqu'à la fin, des vers aussi beaux que ceux de la jeunesse de l'auteur.

Pulchérie, impératrice d'Orient, est fille d'Arcadius et sœur du jeune Théodose II à coté duquel elle a déjà gouverné avec le titre d'Augusta. Théodose II est mort et elle est restée seule au gouvernement. Selon les lois de l'Empire, elle doit prendre un époux. Elle aime Léon. D'autre part, Aspar [tous ces noms sont inventés] aspire au trône et, tout en amusant Irène, sœur de Léon, fait une cour pressante à Pulchérie. Tous ces personnages se tâtent et se pressentent pendant tout l'acte I avec ces démarches de cour que Corneille a tant aimées et trop pendant la seconde moitié de sa carrière. Ce premier acte a cette originalité cependant que l'exposition est faite, dès la première scène, non par des personnages secondaires ou par un principal personnage conversant avec son confident; mais par les deux personnages les plus considérables, à savoir par l'impératrice et Léon eux-mêmes.

Digitized by Google

Au second acte, Pulchérie a été proclamée impératrice et on attend qu'elle proclame un empereur. Le vieux général Martian (qui, lui, est historique) avoue à Justine sa fille qu'il aime en secret l'impératrice et qu'il l'a toujours aimée. Justine avoue qu'elle, elle aime Léon. Martian et Aspar conversent. Aspar soutient que Léon ne vaut rien comme empereur et dit à Martian : « Soyez César. — Je suis trop vieux, répond Martian. Un maître pour deux jours n'est pas ce qu'on attend. — Il y aurait un moyen : ce serait d'accepter et de marier votre fille et d'associer votre gendre à l'Empire. — Sans doute, répond Martian ; mais vous aimez ailleurs. — Certes ; mais encore. — Mais encore l'Empire a des charmes. Eh bien ! allez-donc droit à l'Impératrice et dites-lui votre pensée. La vérité lui plaît et vous saurez lui plaire. » Aspar se retire, se voyant deviné. « Dangereux esprit », dit Martian.

Léon sèche d'impatience et déjà, sinon de désespoir, du moins de désespérance. Pulchérie atermoie, donc elle ne l'aime pas. « Le Sénat était pourtant pour moi, dit-il, et quand il l'a nommée il croyait me nommer ; elle n'a pas l'air de s'en soucier. C'est odieux. Quelle femme haïssable... et comme je voudrais l'épouser ! »

Martian confère avec Pulchérie. « Pourquoi ne voulez-pas de Léon ? — Parce que je l'aime. Si je le couronne, je commence à régner par un trait de faiblesse. » Pulchérie et Léon tête à tête : « Je vous aime, dit Pulchérie ; mais vous n'êtes pas un empereur ; pas moyen de vous prendre pour un César ».

Pulchérie cause avec Irène : « Que fait Léon ? — Rien. — Oh ! Il ne me regrette pas assez. » Aspar vient s'insinuer et discrètement s'offrir. L'Impératrice se dit : « Ou Léon, ou personne, et j'aime mieux personne. »

Digitized by Google

Aspar a avec Irène un entretien plein de faux-fuyants et très confus. Ce quatrième acte est un peu vide.

Le Sénat a pris une décision. Il a pris très galamment et judicieusement aussi cette décision de laisser l'Impératrice choisir elle-même. Pulchérie prend son parti. Elle dit à Martian : « On dit que vous m'aimez ». Martian répond : « Oui, et c'est pour cela que j'ai dit que je me retirerais aussitôt que l'empereur serait choisi. — Eh bien, épousez-moi, c'est le vrai parti[1]. » Et, dans une scène beaucoup trop longue, elle donne Léon à Justine.

Pulchérie c'est *Tite et Bérénice* avec une impératrice au lieu d'un empereur. C'est même meilleur dans le fond. On entre mieux dans les raisons de Pulchérie que dans celles de Tite. Tite ne cède qu'aux préjugés des Romains et à la terreur qu'il en a. Pulchérie a une haute idée de la raison d'État et des devoirs des souverains et c'est à eux qu'elle sacrifie son bonheur de femme. Corneille l'a rajeunie pour que ce sacrifice fût plus pénible et plus méritoire. Pulchérie est une comédie historique très agréable. Je ne vois point du tout pourquoi Corneille dit dans sa préface que « les principaux caractères sont contre le goût du temps » et « qu'on n'a pas toujours besoin de s'assujettir aux sentiments du siècle pour se faire écouter sur la scène ». Les principaux caractères de *Pulchérie* d'abord sont dans le goût de tous les temps parce qu'ils sont très vrais et de tout temps on a vu des ambitieux qui veulent faire un beau mariage, des vieillards amoureux et du reste sensés et modestes, des femmes sachant sacrifier leur cœur aux devoirs de leur position sociale ;

1. On sait en effet que Pulchérie épousa Martian et, impératrice ascète, vécut avec lui dans les pratiques de la virginité.

Digitized by Google

et ensuite ces principaux personnages sont assez bien, particulièrement, dans le goût du XVIIe siècle qui abonde en vieux généraux glorieux que l'on comprend qu'une reine peut épouser et montre quelques exemples de souverains réprimant le mouvement de leur cœur pour obéir aux maximes de la royauté et l'on ne voit pas bien quelle satire de son temps Corneille veut faire en parlant de sa pièce comme il en parle.

Chose intéressante, la pièce plut à quelques-uns *à cause de Martian.* Au témoignage de Mademoiselle Dupré écrivant à Bussy, le maréchal de Gramont félicita Corneille sur ce personnage et « lui dit qu'il lui savait bon gré d'avoir trouvé un caractère d'amant pour les vieillards dont on ne s'était pas encore avisé et qu'il lui en était obligé pour la part qu'il y pouvait avoir ». A la vérité, Corneille n'avait pas eu besoin d'observer personne pour tracer ce portrait et Fontenelle, que l'on peut croire quand il s'agit de la dernière partie de la vie de Corneille, nous dit : « Il s'est dépeint lui-même avec bien de la force dans Martian qui est un vieillard amoureux ».

Voltaire a lu *Pulchérie* et, sauf une douzaine de vers qu'il met à part et qu'il approuve, n'y trouve que platitude et niaiserie. Selon moi il n'y a pas, comme il y en a dans *Tite et Bérénice,* de scènes qui soient tout entières sans défaut, mais il y a des morceaux excellents. Dès la première scène le langage de Pulchérie est très noble et très touchant :

Je vous aime, Léon, et n'en fais point mystère :
Des feux tels que les miens n'ont rien qu'il faille taire.
Je vous aime, et non point de cette folle ardeur
Que les yeux éblouis font maîtresse du cœur ;
Non d'un amour conçu par les sens en tumulte,

Digitized by Google

A qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,
Et qui, ne concevant que d'aveugles désirs,
Languit dans les faveurs et meurt dans les plaisirs[1] :
Ma passion pour vous, généreuse et solide,
A la vertu pour âme et la raison pour guide,
La gloire pour objet et veut, sous votre loi,
Mettre en ce jour illustre et l'univers et moi.

Pulchérie, avant son sacrifice mais quand elle sent déjà qu'elle sera forcée de le faire, parle ainsi à Justine :

. . . .
. . . .
Léon seul est ma joie ; il est mon seul désir ;
Je n'en puis choisir d'autre et n'ose le choisir :
Depuis trois ans unie à cette chère idée,
J'en ai l'âme à toute heure, en tous lieux, obsédée ;
Rien n'en détachera mon cœur que le trépas.
. . . .
. . . .
Trône qui m'éblouis, titres qui me flattez,
Pourrez-vous me valoir ce que vous me coûtez ?
Et de tout votre orgueil la pompe la plus haute
A-t-elle un bien égal à celui qu'elle m'ôte ?
. . . .
. . . .
Je le crains[2], je me crains, s'il n'engage sa foi,
Et je suis trop à lui tant qu'il est tout à moi.

Quand elle se décide pour la raison d'État et quand Martian lui objecte : « Mais vous avez promis [à Léon]... » elle a des paroles vraiment royales et du reste dans le plus beau style qui se puisse :

Mais vous avez promis et la foi qui vous lie...
— *Je suis impératrice et j'étais Pulchérie.*

1. Ce sont ces vers que Voltaire trouve « imposants », « bien faits » et où il ne trouve pas « une faute contre la langue », en quoi l'on peut trouver qu'il a raison.
2. Léon.

Digitized by Google

De ce trône, ennemi de mes plus doux souhaits,
Je regarde l'amour comme un de mes sujets:
Je veux que le respect qu'il doit à ma couronne
Repousse l'attentat qu'il fait sur ma personne;
Je veux qu'il m'obéisse, au lieu de me trahir;
Je veux qu'il donne à tous l'exemple d'obéir;
Et, jalouse déjà de mon pouvoir suprême,
Pour l'affermir sur tous, je le prends sur moi-même.

Sa scène avec Léon à l'acte III est belle presque tout entière. Léon se présente un peu plus tôt qu'il n'était attendu et Pulchérie lui dit tristement:

Seigneur, qui vous ramène? Est-ce l'impatience
D'ajouter à mes maux ceux de votre présence,
De livrer tout mon cœur à de nouveaux combats;
Et souffré-je trop peu quand je ne vous vois pas?
-- Je viens savoir mon sort. — N'en soyez pas en doute;
Je vous aime et vous plains. C'est là me peindre toute.
. . . .
. . . .

Mais quoi, l'Univers demande un grand empereur et en a besoin et... l'Impératrice fait entendre bien spirituellement à Léon qu'il ne l'est pas absolument:

Je sais que le Sénat, d'une commune voix,
Me laisse avec respect la liberté du choix;
Mais il attend de moi celui du plus grand homme
Qui respire aujourd'hui dans l'une et l'autre Rome:
Vous l'êtes, j'en suis sûre, et toutefois, hélas!
Un jour on le croira, mais... On ne le croit pas,
Madame, il faut encor du temps et des services;
Il y faut du destin quelques heureux caprices.
. . . .

C'est cela même, répond l'Impératrice, et c'est mon malheur et le vôtre;

Car ne nous flattons point. Ma gloire inexorable
Me doit au plus illustre et non au plus aimable;

Digitized by Google

Et plus ce rang m'élève et plus sa dignité
M'en fait avec hauteur une nécessité.

C'est l'opinion des autres qui est parfaitement contraire à celle de l'Impératrice, mais que l'Impératrice doit préférer à la sienne et est forcée de proclamer au lieu de celle qu'elle a ; son devoir l'oblige précisément à mentir :

Dans le fond de ce cœur je vous préfère à tous ;
Vous passez les plus grands, mais ils sont plus en vue.
Vos vertus n'ont point eu toute leur étendue ;
Et le monde, ébloui par des noms trop fameux,
N'ose espérer de vous ce qu'il présume d'eux.
Vous aimez, vous plaisez ; c'est tout auprès des femmes ;
C'est par là qu'on surprend, qu'on enlève leurs âmes ;
Mais pour remplir un trône et s'y faire estimer,
Ce n'est pas tout, Seigneur, que de plaire et d'aimer.

Léon pleure. Ferme contre elle-même et fortifiée par le courage même qu'il a fallu qu'elle eût pour dire ce qui précède, l'Impératrice lui dit :

Ne vous abaissez pas à la honte des larmes :
Contre un devoir si fort ce sont de faibles armes ;
Et si de tels secours vous couronnaient ailleurs,
J'aurais pitié d'un sceptre acheté par des pleurs.

Le reste de la scène est plus faible.

Mais l'originalité et la beauté supérieure de la pièce est dans le rôle de Martian. C'est un vieillard amoureux qui n'est pas ridicule parce qu'il souffre et n'espère rien et ne prétend à rien et voit clair en lui. A ce compte, mais seulement à ce compte, le vieillard amoureux ne fait pas sourire, fait pitié sans exciter aucun mépris parce que nous sentons tous qu'il y a là un simple malheur qui peut nous arriver et à la hauteur

Digitized by Google

duquel il est beau qu'on soit comme à la hauteur de n'importe quel autre. On aimerait mieux sans doute que le vieillard amoureux sans espoir ne dît rien du tout et c'est dans cette mesure que je donne quelque peu raison aux railleries de Voltaire sur le « vieux berger ». Mais il faut comprendre que s'il se taisait le rôle n'existerait pas, ni la pièce, et prendre la confesssion qu'il fait à sa fille comme une sorte de monologue où il analyse son âme. Si l'on me pousse je conviendrai que j'aimerais mieux qu'il fît ses confidences à un vieil ami très sûr que non pas qu'il les fît à sa fille; mais c'est tout ce que je puis accorder et ce qu'il dit est singulièrement vrai et parfaitement beau et quels vers! Il n'est pas inutile pour faire de beaux vers de sentir personnellement ce que l'on fait dire.

. . . . Aimez-vous la princesse?
— Oublie en ma faveur que tu l'as deviné,
Et démens un soupçon qu'un soupir t'a donné.
L'amour en mes pareils n'est jamais excusable,
Pour peu qu'on s'examine, on s'en tient méprisable;
On s'en hait, et ce mal qu'on n'ose découvrir,
Fait encor plus de peine à cacher qu'à souffrir;
Mais t'en faire l'aveu, c'est n'en faire à personne;
La part que le respect, que l'amitié t'y donne,
Et tout ce que le sang en attire sur toi,
T'imposent de le taire une éternelle loi.
J'aime, et depuis dix ans ma flamme et mon silence
Font à mon triste cœur égale violence:
J'écoute la raison, j'en goûte les avis,
Et les plus écoutés sont les plus mal suivis.
Cent fois en moins d'un jour je guéris et retombe;
Cent fois je me révolte et cent fois je succombe:
Tant ce calme forcé, que j'étudie en vain,
Près d'un si rare objet s'évanouit soudain.

« Pourquoi, alors, lui demande sa fille, avez-vous favorisé l'accession au trône de Pulchérie et par contre-

Digitized by Google

coup les ambitions de Léon qu'elle aime ? — Parce que, quand on est amoureux à mon âge, on est désintéressé et l'on sert la femme aimée même contre soi. — Alors, de quoi vous plaindre ? »

Pour ne prétendre à rien, on n'est pas moins jaloux ;
Et ces désirs, qu'éteint le déclin de la vie,
N'empêchent pas de voir avec un œil d'envie,
Quand on est d'un mérite à pouvoir faire honneur
Et qu'il faut qu'un autre âge emporte le bonheur.
Que le moindre retour vers nos belles années
Jette alors d'amertume en nos âmes gênées !
« Que n'ai-je vu le jour quelques lustres plus tard !
Disais-je ; en ses bontés peut-être aurais-je part,
Si le ciel n'opposait auprès de la princesse
A l'excès de l'amour le manque de jeunesse ;
De tant et tant de cœurs qu'il force à l'adorer,
Devais-je être le seul qui ne pût espérer ? »
J'aimais quand j'étais jeune et ne déplaisais guère :
Quelquefois de soi-même on cherchait à me plaire ;
Je pouvais aspirer au cœur le mieux placé ;
Mais, hélas ! j'étais jeune et ce temps est passé ;
Le souvenir en tue et l'on ne l'envisage
Qu'avec, s'il le faut dire, une espèce de rage ;
On le repousse ; on fait cent projets superflus ;
Le trait qu'on porte au cœur s'enfonce d'autant plus ;
Et ce feu, que de honte on s'obstine à contraindre,
Redouble par l'effort qu'on se fait pour l'éteindre.

Vous pouviez, dit Justine, avec une certaine naïveté, mais en somme avec raison, puisque vous aviez l'expérience de ces choses, les éviter en les craignant, fuir les occasions dangereuses, enfin être sur vos gardes contre l'amour. — Sans doute, répond le vieillard, *si*, précisément, j'avais craint l'amour, mais

Et l'ai-je regardé comme tu le regardes,
Moi qui me figurais que ma caducité

Digitized by Google

Près de la beauté même était en sûreté?
Je m'attachais sans crainte à servir la princesse,
Fier de mes cheveux blancs et fort de ma faiblesse;
Et quand je ne pensais qu'à remplir mon devoir,
Je devenais amant sans m'en apercevoir.
Mon âme, de ce feu nonchalamment saisie,
Ne l'a point reconnu que par ma jalousie :
Tout ce qui l'approchait voulait me l'enlever,
Tout ce qui lui parlait cherchait à m'en priver;
Je tremblais qu'à leurs yeux elle ne fût trop belle,
Je les haïssais tous, comme plus dignes d'elle,
Et ne pouvais souffrir qu'on s'enrichît d'un bien
Que j'enviais à tous sans y prétendre à rien.
Quel supplice d'aimer un objet adorable,
Et de tant de rivaux se voir le moins aimable!
D'aimer plus qu'eux ensemble et n'oser de ses feux,
Quelques ardents qu'ils soient, se promettre autant qu'eux!
On aurait deviné mon amour par ma peine,
Si la peur que j'en eus n'avait fui tant de gêne.
L'auguste Pulchérie avait beau me ravir,
J'attendais à la voir qu'il la fallût servir :
Je fis plus, de Léon j'appuyai l'espérance.
. . . .

On comprend très bien que quand Corneille avait composé les rôles de Martian et de Pulchérie et écrit les vers que nous avons cités il était naturel qu'il ne se considérât point comme en décadence et qu'il dît au roi en parlant de ses ouvrages : « Les derniers n'ont rien qui dégénère, rien qui les fasse croire enfants d'un autre père. »



Digitized by Google

SURÉNA

Suréna, quoique à la fois surchargé et un peu long, est sinon au premier rang du moins tout près du premier rang entre les œuvres de Corneille.

Il y a un roi d'Arménie qui s'appelle Artabase et il y a les Parthes qui ont pour roi Orode et pour général dix fois vainqueur et sauveur de l'État Suréna. Orode est pour le moment maître en Arménie aussi bien que chez ses Parthes, parce que l'Arménie ayant suivi les destinées du consul romain Crassus a succombé avec lui sous les coups des Parthes. Artabase est donc comme le vassal d'Orode.

Orode veut marier Eurydice, fille d'Artabase, avec son fils Pacorus, et peut-être aussi sa fille, Mandane, avec Suréna. Or Palmis, sœur de Suréna, a été aimée de Pacorus et ne l'est plus depuis ces projets, Pacorus se laissant aller à la faiblesse d'épouser une fille de roi. Quant à Suréna, il aime Eurydice.

Pacorus sent qu'il n'est pas aimé d'Eurydice et en fait sa plainte à son père : « Elle ne m'aime pas. J'ai l'air d'un sot. » Tête à tête avec Eurydice, Pacorus interroge avec anxiété et Eurydice lui déclare franchement qu'elle aime ailleurs : « Qui ? — Cherchez ! » Reve-

Digitized by Google

nant à Palmis, Pacorus lui dit : « Eurydice aime une autre et je me repens de m'être éloigné de vous. D'abondant, qui est donc celui qu'aime Eurydice? — Cela vous inquiète? Donc c'est Eurydice que vous aimez. Vous ne saurez rien. »

Orode dit à Suréna : « Voilà que mon fils Pacorus va épouser Eurydice et fausse compagnie à votre sœur. Par compensation, voulez-vous épouser ma fille Mandane? — Non, répond Suréna, et raisons en l'air. Je ne tiens qu'à ceci que vous teniez votre première promesse et que vous unissiez votre fils à ma sœur. — Je ne peux pas. » Et Orode à Palmis : « Qui Suréna aime-t-il? — Je ne puis dire. — Et vous ? Toujours Pacorus. — Oubliez-le. Aimez-en un autre. — Non ; ce n'est pas précisément que je l'aime encore ; mais je veux qu'il me regrette. — Suréna a d'étranges secrets, qu'il prenne garde ! »

On a fini par percer le mystère et Suréna, coupable, comme un Lauzun en 1670 (et *Suréna* est de 1674), d'avoir séduit une princesse, est arrêté.

Pacorus presse Eurydice : « Encore une fois, qui aimez-vous ? » Silence : « Prenez garde ! Suréna est votre amant ou du moins le confident de votre amour. Tremblez pour lui. — Tremblez pour vous s'il n'est pas là pour défendre. Lui supprimé, un autre Crassus arrivera qui, ne trouvant personne devant lui... » Pacorus a une entrevue avec Suréna. Scène mêlée de flatteries et de menaces. Dernier mot de Suréna : « J'aurai soin de ma gloire, ordonnez de mes jours ». Orode à Eurydice : « Je suis forcé d'exiler Suréna. — Soit ! Je n'épouserai Pacorus que quand Suréna sera revenu. — Orgueilleuse ! Je vous briserai, » etc.

Palmis, *devant Eurydice,* assure à Suréna que les

Digitized by Google

choses sont plus graves qu'il ne croit ; que c'est sa vie qui est menacée, que pour la sauver il faut qu'il épouse Mandane. Il s'y refuse absolument. Restée seule avec Eurydice, Palmis dit à celle-ci : « Je vous en supplie, courez, rejoignez-le. Il va à la mort. Dites-lui d'épouser Mandane. Il meurt peut-être en ce moment... » Un messager vient annoncer que Suréna a été assassiné. Imprécations de Palmis contre Eurydice : « Vous ne pleurez même pas... »

Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs.

Malgré les légères imperfections que j'ai dites, la pièce est admirable. Elle est juste de sentiments, *extraordinaire et vraisemblable,* très bien composée, avec un intérêt et de curiosité et de sympathie qui est en progression et comme toujours, à travers des vers faibles, des vers merveilleux. Elle n'eut aucun succès, de quoi il n'y a d'autre raison qu'il ne faut pas fatiguer la victoire et que toute œuvre de vieillard est jugée sénile. La préface de Corneille est un geste magnifique de froide superbe. Lui, si prolixe à l'ordinaire, dit avec une concision hautaine : « Le sujet de cette tragédie est tiré de Plutarque et d'Appien d'Alexandrie. Ils disent tous deux que Suréna était le plus noble, le plus riche, le mieux fait et le plus vaillant des Parthes. Avec ces qualités, il ne pouvait manquer d'être un des premiers hommes de son siècle et, si je ne m'abuse, la peinture que j'en ai faite ne l'a pas rendu méconnaissable. Vous en jugerez. » Pas une syllabe de plus ni avant ce que je viens de transcrire ni après. « Savoir bien finir », dit Nietzsche. Par *Suréna* et par sa préface Corneille finissait bien.

Voltaire ne dit rien de *Suréna* si ce n'est que

Digitized by Google

« Suréna » n'est pas un nom propre, mais un titre d'honneur comme maréchal de France et qu'il n'est pas plus possible de faire un commentaire de *Suréna* que d'*Agésilas, Attila, Pulchérie, Pertharite, Tite et Bérénice, la Toison d'Or* et *Théodore*. Évidemment il n'en a lu que la dernière scène, parce que « Non, je ne pleure pas... » était fameux, et il a feuilleté au hasard pour trouver quelques mauvais vers à citer. En quoi j'estime qu'il n'a pas eu la main très heureuse car voici ce qu'il cite comme détestable : « Pacorus et le Suréna parlent d'amour comme des bourgeois de Paris :

Si le mérite est grand, l'estime est un peu forte.
— Vous la pardonnerez à l'amour qui s'emporte :
Comme vous le forcez à se trop expliquer,
S'il manque de respect, vous l'en faites manquer.
Il est si naturel d'estimer ce qu'on aime,
Qu'on voudrait que partout on l'estimât de même ;
Et la pente est si douce à vanter ce qu'il vaut,
Que jamais on ne craint de l'élever trop haut.

C'est dans ce style ridicule que Corneille fait l'amour dans ses vingt dernières tragédies et dans quelques-unes de ses premières. Quiconque ne voit pas ce défaut est sans aucun goût et quiconque veut le « justifier se ment à lui-même ».

Les plus beaux passages de *Suréna* sont dans les trois derniers actes. Quand Orode signifie à Palmis de ne plus aimer Pacorus et que Palmis lui répond qu'elle l'aime encore et que surtout elle veut qu'il le regrette, il y a une très fine analyse psychologique :

Je veux toujours le voir, cet ingrat qui me tue,
Non pour le triste bien de jouir de sa vue :
Cette fausse douceur est au-dessous de moi
Et ne vaudra jamais que je néglige un roi ;

Digitized by Google

Mais il est des plaisirs qu'une amante trahie
Goûte au milieu des maux qui lui coûtent la vie :
Je verrai l'infidèle inquiet, alarmé
D'un rival inconnu, mais ardemment aimé,
Rencontrer à mes yeux sa peine dans son crime,
Par les mains de l'hymen devenir ma victime,
Et ne me regarder, dans ce chagrin profond,
Que le remords en l'âme et la rougeur au front.
De mes bontés pour lui l'impitoyable image,
Qu'imprimera l'amour sur son pâle visage,
Insultera son cœur; et dans nos entretiens
Mes pleurs et mes soupirs rappelleront les siens,
Mais qui ne serviront qu'à lui faire connaître
Qu'il pouvait être heureux et ne saurait plus l'être,
Qu'à lui faire haïr, trop tard, son peu de foi
Et pour tout dire ensemble avoir regret à moi.
Voilà tout le bonheur où mon amour aspire,
Voilà contre un ingrat tout ce que je conspire,
Voilà tous les plaisirs que j'espère à le voir
Et tous les sentiments que vous vouliez savoir.

La scène où Eurydice représente à Pacorus que son père et lui ont à craindre pour leur couronne et pour leur vie s'ils détruisent Suréna est très forte :

. . . .
. . . .
Et m'exposer en proie aux fureurs des Romains,
Quand pour les repousser vous n'aurez plus de mains ?
Si Crassus est défait, Rome n'est pas détruite :
D'autres ont ramassé les débris de sa fuite,
De nouveaux escadrons leur vont enfler le cœur
Et vous avez besoin encor de son vainqueur.

Pacorus devient menaçant. En termes voilés il dit à Eurydice qu'il sait qu'elle aime Suréna et que Suréna est en danger si elle l'aime : « Le roi sait votre faible et...

— C'est mon faible, il est vrai; mais si j'ai de l'amour,
J'ai du cœur et pourrais le mettre en son plein jour.

Digitized by Google

Ce grand roi cependant prend une aimable voie
Pour me faire accepter ses ordres avec joie !
Pensez-y mieux, de grâce ; et songez qu'au besoin
Un pas hors du devoir nous peut mener fort loin.
Après ce premier pas, ce pas qui seul nous gêne,
L'amour rompt aisément le reste de sa chaîne ;
Et, tyran à son tour du devoir méprisé,
Il s'applaudit longtemps du joug qu'il a brisé.
— Madame. — Après cela, Seigneur, je me retire.

Quand Pacorus en vient à menacer *directement* Suréna, celui-ci a de fières paroles qui rappellent tous les héros de Corneille et non pas les moindres :

Tout à l'heure, Seigneur, vous me parliez de grâce,
Et déjà vous passez jusques à la menace,
La grâce est aux grands cœurs honteuse à recevoir ;
La menace n'a rien qui les puisse émouvoir.
Tandis que hors des murs ma suite est dispersée,
Que la garde au dedans par Sillace est placée,
Que le peuple s'attend à me voir arrêter,
Si quelqu'un en a l'ordre, il peut l'exécuter.
Qu'on veuille mon épée ou qu'on veuille ma tête,
Dites un mot, Seigneur, et l'une et l'autre est prête :
Je n'ai goutte de sang qui ne soit à mon roi ;
Et si l'on m'ose perdre, il perdra plus que moi.
J'ai vécu pour ma gloire autant qu'il fallait vivre
Et laisse un grand exemple à qui pourra me suivre ;
Mais si vous me livrez à vos chagrins jaloux,
Je n'aurai pas peut-être assez vécu pour vous.

Suréna est digne de Nicomède et ce dernier venu des « généreux » de Corneille ne fait ni tache dans sa famille ni dissonance.



Digitized by Google

CORNEILLE LYRIQUE

CORNEILLE était né poète lyrique autant que poète tragique et que poète dramatique. Il a profité avec une complaisance visible de l'habitude que l'on avait en son temps de mêler des morceaux lyriques aux tragédies et même aux comédies à l'exemple du *Cantica* des Latins.

Les chœurs, pratiqués par les tragiques du XVIe siècle, avaient été abandonnés ; mais le public du temps de Malherbe et de Racan était si curieux de lyrisme qu'il admettait et peut-être exigeait des strophes ou des stances au théâtre. Le goût ne s'en perdit que vers le milieu du siècle. Le siècle suivant, par une sorte de passion pour la division des genres ou simplement parce qu'il n'était pas poétique, avait une telle horreur pour le lyrisme au théâtre qu'il supprimait de la représentation même ce qui ressemblait de loin à une strophe, comme le couplet de Rodrigue : « Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans... » Mais au XVIIe siècle on était loin de cette singulière mélophobie. Corneille a mis des strophes ou stances dès *la Veuve* (deux fois). Il en a mis dans *la Suivante*, dans *la Place Royale*, dans *Médée*, dans *le Cid* (deux fois), dans *Polyeucte*, dans *la Suite du Menteur*, dans *Œdipe*, dans *la Toison*

Digitized by Google

d'or, dans *Héraclius*, dans *Agésilas* où le vers libre se tourne souvent en stance fugitive comme dans *Amphitryon* ou dans les fables de La Fontaine. J'en oublie sans doute. Je n'ai pas besoin de dire de quelle beauté sont les odes de Rodrigue et de Polyeucte. Il arrive assez souvent aussi que même sans forme rythmique, le balancement des répliques donne la sensation d'une stance. Vous songez tous à

Rodrigue, qui l'eût cru ? — Chimène, qui l'eût dit ?
— Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît ?
— Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance ?

qu'il est très étonnant que les acteurs du XVIIIe siècle n'aient pas retranché comme trop lyrique. Il est vrai que c'est du dialogue et que ce que ne pouvaient pas supporter public et acteurs du XVIIIe siècle c'était le monologue à forme ou à ton lyriques parce qu'il ressemble à une ode.

Ce qu'il faut remarquer encore comme au moins proche du lyrisme, ce sont les morceaux élégiaques insérés dans les scènes de tragédie. L'élégie, vers le milieu du siècle, était un genre épuisé et qui semblait mort. Mais aucun *genre* ne meurt quand il est *vrai*, c'est-à-dire quand il correspond à une faculté de l'âme, quand il n'est qu'une tendance de l'âme s'exprimant en littérature. Donc vers 1650 l'élégie comme genre constitué n'existait presque plus ; mais elle s'insinuait dans les autres genres, dans les productions ressortissant à d'autres genres. Elle s'infiltrait dans la tragédie, dans la comédie, dans la fable avec La Fontaine, etc. Chemin faisant nous avons relevé bien des morceaux élégiaques dans les tragédies de Corneille : « Il est

Digitized by Google

des nœuds secrets, il est des sympathies... Quand les ordres du ciel nous ont fait l'un pour l'autre... » En voici d'autres où je me borne à appeler l'attention. Dans *Andromède* avisez ces deux strophes à rimes plates, mais ces deux strophes cependant du même mouvement, de la même tonalité, d'égale longueur, opposées l'une à l'autre :

Oui, je m'en souviendrai ; vous le voulez, Madame ;
J'accepte le supplice où vous livrez mon âme ;
Mais quelque peu d'amour que vous me fassiez voir,
Le mien n'oubliera pas les lois de son devoir.
Je dois, malgré le sort, je dois, malgré vous-même,
Si vous aimez si mal, vous montrer comme on aime,
Et faire reconnaître aux yeux qui m'ont charmé
Que j'étais digne au moins d'être un peu mieux aimé.
Vous l'avouerez bientôt et j'aurai cette gloire,
Qui dans tout l'avenir suivra notre mémoire,
Que pour se voir quitter avec contentement,
Un amant tel que moi n'en est pas moins amant.

— C'est donc trop peu pour moi que des malheurs si
Si vous ne les croissez par d'injustes reproches ! [proches,
Vous quitter sans regret ! Les Dieux me sont témoins
Que j'en montrerais plus si je vous aimais moins.
C'est pour vous trop aimer que je parais toute autre :
J'étouffe ma douleur pour n'aigrir pas la vôtre ;
Je retiens mes soupirs de peur de vous fâcher,
Et me montre insensible afin de moins toucher.
Hélas ! si vous savez faire voir comme on aime,
Du moins vous voyez mal quand l'amour est extrême ;
Oui, Phinée, et je doute, en courant à la mort,
Lequel m'est plus cruel ou de vous ou du sort.

Il faut faire attention aussi au vers lyrique isolé. On a dit avec beaucoup de raison qu'un vers ne peut pas être une strophe. Cependant dès que l'on m'accordera qu'un vers alexandrin est composé de deux vers

Digitized by Google

et même quelquefois de trois, je prétendrai qu'un alexandrin peut être une stance; mais sans vouloir subtiliser ainsi, j'affirme qu'un vers a quelquefois à lui tout seul le tour, le nombre et le mouvement lyriques. Ainsi dans La Fontaine :

Oh! qui m'exilera sous vos sombres asiles!

Ainsi dans Corneille :

Connais-tu bien l'amour, toi qui parles d'aimer[1].

Je cherche le silence et la nuit pour pleurer.

Je n'ai pas besoin de dire que Corneille abonde en vers de cette sorte et que l'on n'a qu'à se souvenir.

Sur l'emploi des vers lyriques à certains endroits des tragédies[2] il est curieux de rapprocher l'une de l'autre les opinions de Corneille et de Voltaire. Voltaire écrit : « Rotrou avait mis les stances à la mode... Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les scènes sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent. Il me semble que c'était l'enfance de l'art. Il est bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie que de trouver dans son sujet même de quoi animer toujours le théâtre et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante. Lorsque notre théâtre sortit de la barbarie, à ces odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle, dans Baïf, on substitua des stances que les personnages récitaient. Cette mode a duré cent années; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans *la Thébaïde*. Racine

1. Qui est, ne vous méprenez point, dans l'*Imitation de Jésus-Christ*.
2. Il y en a de nos jours un bel exemple dans *la Fille de Roland*.

Digitized by Google

se corrigea bientôt de ce défaut; il sentit que cette mesure différente de la mesure employée dans la pièce *n'était pas naturelle*; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu; *qu'ils devenaient poètes mal à propos.* »

Il n'est pas naturel qu'un homme *change de ton* selon le degré d'intensité de la passion qui l'anime; voilà qui est singulier au moins; et que ce personnage qui prend le ton lyrique devienne poète mal à propos; pourquoi donc; si la véhémence de sa passion en fait un poète? Il est tout naturel que les monologues soient lyriques excepté quand ils sont de délibération et d'examen de conscience; mais tous les autres, prières, élévations, exaltations, reproches à soi-même, en vérité *devraient* l'être.

L'erreur de Voltaire vient évidemment du respect superstitieux de la séparation des genres : il ne faut pas passer d'un genre dans un autre; mais même en respectant scrupuleusement la séparation des genres, je dis que l'on peut passer du dramatique au lyrique parce que le lyrique n'est pas un genre et l'erreur vraie de Voltaire est de croire qu'il en est un. Le lyrique n'est pas un genre, c'est un *ton*; on peut être lyrique à un moment donné en épopée (*Fortunati ambo* de Virgile est un mouvement lyrique), en conte, en fables (*Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?* de La Fontaine), en histoire, en éloquence; le lyrique est un ton qui trouve sa place dans tous les genres et il le trouve dans la tragédie et quand il y vient à sa place qu'il prenne la forme lyrique je le tiens très légitime. Si, toutes les fois que les personnages prennent le ton lyrique ils deviennent poètes mal à propos, Voltaire devrait approuver la suppression faite par les acteurs

Digitized by Google

de son temps de « Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans ». Or précisément il la regrette.

Quant à l'opinion de Corneille la voici, un peu résumée : « ... les stances dont je me suis servi en beaucoup de poèmes et contre qui je vois quantité de gens d'esprit et savants au théâtre témoigner aversion (commencement de la réaction). Leurs raisons sont diverses. Les uns ne les improuvent pas tout à fait, mais ils disent que c'est trop mendier l'acclamation populaire en faveur d'une antithèse ou d'un trait spirituel qui forme chacun de leurs couplets et que cette affectation est une espèce de bassesse qui ravale trop la dignité de la tragédie. Je demeure d'accord que c'est quelque espèce de fard, mais puisqu'il embellit notre ouvrage et que le but de notre art est de plaire... D'autres trouvent quelque chose d'irrégulier dans ces sortes de vers. Ils disent que bien qu'on parle en vers sur le théâtre on est présumé ne parler qu'en prose, qu'il n'y a que les alexandrins à qui l'usage laisse tenir nature de prose, que les stances ne sauraient passer que pour vers et que par conséquent nous n'en pouvons mettre en vraisemblance en la bouche d'un acteur... J'avoue que les vers qu'on récite au théâtre sont présumés être prose ; nous ne parlons pas d'ordinaire en vers et sans cette fiction leur mesure et leur rime sortiraient du vraisemblable. Mais par quelle raison peut-on dire que les vers alexandrins tiennent nature de prose et que ceux des stances n'en peuvent faire autant ? Il faut se servir au théâtre, dit Aristote, des vers qui sont les moins vers et qui se mêlent au langage commun sans qu'on y pense plus souvent que les autres. Par cette raison même les vers de stances sont moins vers que les alexandrins parce que, parmi notre langage

Digitized by Google

courant, il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est égale et les rimes toujours mariées... »

Cette raison vaut pour les vers irréguliers; et en effet les vers irréguliers donnent la sensation d'une prose discrètement rythmée mais ne vaut pas pour les strophes et stances qui sont un système rythmique beaucoup plus éloigné de la prose que l'alexandrin et que l'on conviendra qui ne se glissent pas fréquemment dans les phrases de la conversation.

Corneille le sent et en vient à les condamner à moitié : il condamne celles qui sont à refrain et il tient les stances du *Cid* pour « inexcusables » et que les mots *peine* et *Chimène* qui « font la dernière rime de chaque strophe marquent un jeu du côté du poète qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur ».

Il a raison pour les stances à refrain, évidemment; mais pour les stances sans refrain qui ne sont pas « excusées » par ceci qu'elles se rapprochent du langage commun, mais accusées au contraire par ceci qu'elles s'en éloignent plus que tout. Que dit-il?

Une chose assez ingénieuse et très acceptable, c'est que « pour s'écarter moins du naturel il serait bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers. Leur inégalité en ces trois articles approcherait davantage [les rapprocherait davantage] du discours ordinaire et sentirait les emportements et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour. »

Cela est extrêmement judicieux, quoique encore on

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

pût dire que l'acteur adoptant un rythme et le soutenant toujours le même pendant un certain temps attire moins l'attention sur le caractère lyrique, sur le caractère extraordinairement mélodique du morceau qu'en changeant de rythme après chaque strophe ou chaque stance.

Ma conclusion sera que les morceaux lyriques à forme lyrique dans un poème dramatique sont une grande beauté et ne sont pas plus contraires au naturel que les alexandrins ; qu'il ne faut pas en abuser ; qu'il n'y faut pas mettre de refrain ; qu'il faut selon les circonstances les jeter dans un seul moule rythmique (par exemple quand du commencement à la fin de l'ode le sentiment du personnage est le même) ou changer de moule rythmique (par exemple quand le sentiment du personnage change brusquement) ce qui peut produire de très beaux effets et qu'ici il n'y a pas d'autre règle que l'instinct artistique du poète lui-même.

Les grands morceaux lyriques de *Psyché* doivent être étudiés à part en raison de leur beauté surnaturelle. On entend bien que je parle de la *déclaration* de Psyché et du *couplet sur la jalousie* placé dans la bouche de l'Amour. Le couplet sur la jalousie était un vieux thème et comme un vieux *timbre* sur lequel on mettait des paroles depuis trois quarts de siècle environ. Je le suppose d'origine italienne puisque la première adaptation que j'en connaisse est de Desportes. La voici :

Je veux mal à son œil qui les astres enflamme,
De ce qu'il est trop plein d'attraits et de clarté ;
Je voudrais que son front fût ridé de vieillesse,
La blancheur de son teint me noircit de tristesse
Et dépite le ciel voyant tant de beauté.

Digitized by Google

. . . .

Le soleil me déplaît; sa lumière est trop grande,
Je crains que pour la voir tant de rais il répande;
Mais si n'aimé-je point les ombres de la nuit.
Je ne saurais aimer la terre où elle touche;
Je hais l'air qu'elle tire et qui sort de sa bouche;
Je suis jaloux de l'eau qui lui lave les mains;
Je n'aime point sa chambre et j'aime moins encore
L'heureux miroir qui voit les beautés que j'adore;

. . . .

Je hais le doux sommeil qui lui clôt la paupière,
Car il est (s'ai-je peur) jaloux de la lumière
Des beaux yeux que je vois dont il est amoureux

. . . .

Je n'aime point ce vent qui folâtre, se joue
Parmi ses beaux cheveux et lui baise la joue.
Si grande privauté ne peut me contenter.
Je couve au fond du cœur une ardeur ennemie
Contre ce fâcheux lit qui la tient endormie.
Pour la voir toute nue et pour la supporter,
Je voudrais que le ciel l'eût fait devenir telle
Que nul autre que moi ne la pût trouver belle.

. . . .
. . . .

La seconde, à ma connaissance, est de Théophile de Viau, beaucoup plus courte que celle de Desportes et même plus courte que celle de Corneille :

Mon Dieu ! Que tes cheveux me plaisent :
Ils s'ébattent dessus ton front,
Et les voyant beaux comme ils sont,
Je suis jaloux quand ils te baisent.

Et enfin la troisième, qui me semble avoir découragé les poètes d'en faire d'autres, est celle de Corneille dans *Psyché* :

Des tendresses du sang peut-on être jaloux ?
— Je le suis, ma Psyché, de toute la nature.

Digitized by Google

Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent:
    Dès qu'il les flatte, j'en murmure.
    L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
    Votre habit de trop près vous touche;
    Et sitôt que vous soupirez,
    Je ne sais quoi qui m'effarouche
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.

Je sais que l'on pourra dire : « Voilà une passion bien précieuse » ; mais ce qui me rassure un peu, c'est que certainement, s'il avait fait un examen de *Psyché,* Voltaire l'aurait dit. Le couplet est de cet adorable mauvais goût auquel ne peuvent être cruels que ceux qui sont totalement dénués de l'instinct poétique. Il est précieux, sans doute, il est trop spirituel pour un amoureux véritable; mais il est d'un amoureux qui, sur un sentiment très véritable, brode des arabesques de fantaisie galante et voluptueuse, fait des variations sur le thème très vrai qui est son amour et sa jalousie et interdire cela à un amoureux c'est trouver qu'à jouer du violon devant sa belle il montrerait son indifférence, jugement excessif, qui ne serait mérité que s'il en jouait mal, ce qui n'est pas le cas le moins du monde. L'Amour fait « un peu de musique », comme dit Victor Hugo, devant Psyché et cela ne prouve point qu'il ne l'aime pas et sa musique est bien jolie.

Le couplet de Psyché est tout aussi musical et est d'un sentiment plus profond. Il faut bien l'entendre et c'est-à-dire il faut bien faire attention à la manière dont il est amené. Psyché se croit livrée à un monstre que l'oracle lui a prédit : elle l'attend; ce qui se présente c'est le Dieu d'amour avec toutes ses grâces : « Le monstre c'est moi, lui dit l'Amour, et tout ici va vous

Digitized by Google

obéir où vous n'avez à craindre autre monstre que moi. » Psyché respire et elle est ravie. Elle répond en souriant et d'abord en se souriant à elle-même en une phrase sinueuse et prolongée où il semble que la pensée traîne et s'attarde sur une émotion enchanteresse qu'elle embrasse et caresse lentement (même artifice dans l'épilogue des deux pigeons de La Fontaine) :

Qu'un monstre tel que vous inspire peu de crainte,
Et que, s'il a quelque poison,
Une âme aurait peu de raison
De hasarder la moindre plainte
Contre une favorable atteinte
Dont tout mon cœur craindrait la guérison.

La pensée, après ces hésitations déjà voluptueuses, se raffermit et se complaît dans la conscience qu'elle prend d'un sentiment nouveau qui envahit tout l'être et ce sont des vers pleins, larges, d'égale mesure mais point solennels pour cela et s'étalant en nappe d'eau doucement frémissante :

A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas,
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connais pas.

Vient ensuite une analyse, très incomplète, comme il est naturel, mais une analyse de ce nouveau sentiment inconnu, par comparaison avec les autres mouvements de cœur que la jeune fille a pu ressentir. Et les vers sont inégaux comme il sied quand celui qui les dit tâtonne et cherche :

J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnaissance;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance;
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.

Digitized by Google

Vers admirable dans sa simplicité, dans sa nudité nécessaire et qui par la multiplicité des monosyllabes sourds et à demi-muets force celui qui le dit à le dire très lentement et à demi-voix. Puis l'analyse non plus du sentiment nouveau par comparaison avec les sentiments anciens, mais des impressions que Psyché reçoit (et l'on dirait Galatée s'éveillant à la vie et se demandant ce que c'est), et cette analyse est encore en vers inégaux, mais moins mêlés, où l'alexandrin domine et qui ont une plénitude, une abondance caractéristique de l'invasion large et profonde que la passion fait dans cette âme :

Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme :
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer.
Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,
Et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

Puis un élan de passion ramène le rythme brisé, très brisé, les vers inégaux, non pas seulement de douze et de huit syllabes ; mais de douze, de huit et de dix, et des vers même à rythme intérieur brisé. Il y a un peu, très peu, mais un peu de halètement dans ces vers avec, du reste, une douceur générale de sonorités qui les laisse mélodieux, musicaux et lyriques :

Ne les détournez point ces yeux qui m'empoisonnent,
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux.
Qui semblent partager le trouble qu'ils me donnent.
Hélas ! plus ils sont dangereux,
Plus je me plais à m'attacher sur eux.

Et enfin une grande strophe de huit vers, large et ample, où l'alexandrin domine qui coule à pleins bords

Digitized by Google

et où la passion, toujours chaste du reste, éloquente et étonnée de parler, s'épanche à flots nombreux et pressés :

Par quel ordre du ciel que je ne puis comprendre,
    Vous dis-je plus que je ne dois,
Moi de qui la pudeur devrait du moins attendre
Que vous m'expliquassiez le trouble où je vous vois ?
Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire,
Vos sens comme les miens paraissent interdits.
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire ;
  Et cependant c'est moi qui vous le dis.

Voilà cet admirable poème musical, cette merveilleuse élégie, joyau de l'œuvre lyrique de Corneille. Remarquez qu'il se divise naturellement en six strophes, dont aucune (conformément aux principes exposés par Corneille dans son *Examen* d'*Andromède* — aucun poète n'a été plus *conscient* que Corneille) dont aucune n'est dans le même rythme que les autres, où le rythme *se crée* constamment en conformité avec la pensée ou le sentiment au lieu de s'imposer à eux. C'est le triomphe même et ce doit être le modèle du vers libre.

La traduction de *l'Imitation de Jésus-Christ* a été un des grands succès de librairie du siècle et a plus rapporté à Corneille que, certainement, toutes ses tragédies ensemble. Nous ne laissons pas de la trouver ennuyeuse et singulièrement monotone. M. Jules Lemaître, qui aime *l'Imitation* elle-même et qui ne comprend pas pourquoi il ne l'aime pas dans Corneille, suppose que c'est parce qu'elle est d'un style très doux, très uni et comme très humble et parce que Corneille l'a rendue en un style vigoureux, robuste, sonore et éloquent. Il y aurait un contresens de style continu. La remarque est fine et, à y réfléchir, il en reste. Je ferai remarquer cependant que dans l'impression de

Digitized by Google

M. Lemaître il y a peut-être un peu d'illusion. Le style de Corneille traducteur de *l'Imitation* n'est pas précisément robuste, éloquent et à large ouverture de bouche. Ce qui *fait croire qu'il l'est,* quoiqu'il soit très simple, c'est que Corneille a traduit en strophes (en variant du reste infiniment ses rythmes), or la forme lyrique nous donne presque invinciblement la tentation de déclamer les vers soit à voix haute soit à voix intérieure et cette déclamation qui est de notre grâce communique quelque chose de déclamatoire aux vers eux-mêmes. Mais c'est nous qui avons tort et pourquoi des vers à rythme lyrique seraient-ils déclamatoires pour cela seul ? Ils ne le sont que s'ils le sont en soi. Or au moins *presque* jamais les vers de *l'Imitation* ne me paraissent avoir ce caractère. Reste qu'ils sont froids, le plus souvent, et que l'expression trouvée, l'expression pénétrante, qui émeut, qui grave et qui reste, y est assez rare. Comme personne de nos jours ne lit *l'Imitation* de Corneille, j'en tirerai non pas tous les passages qui mériteraient de survivre, mais les plus beaux de ceux qu'il convient de tirer de l'oubli.

O Dieu de vérité pour qui seul je soupire,
Unis-moi donc à toi par de forts et doux nœuds.
Je me lasse d'ouïr, je me lasse de lire,
        Mais non pas de te dire :
        C'est toi seul que je veux !

Parle seule, ô mon âme, et qu'aucune prudence,
Qu'aucun autre docteur ne m'explique tes lois,
Que toute créature, à ta sainte présence,
        S'impose le silence
        Et laisse agir ta voix.

. . . .
. . . .

Digitized by Google

Tant qu'a duré leur vie ils semblaient quelque chose,
Il semble après leur mort qu'ils n'ont jamais été :
Leur mémoire avec eux sous la tombe est enclose,
Avec eux y repose
Toute leur vanité.

Aspiration de l'âme à l'union avec son créateur éternel.

Combien dois-je encore attendre ?
Jusques à quand tardes-tu,
O Dieu tout bon, à descendre
Dans mon courage abattu ?

. . . .
. . . .

Viens, mon Dieu, viens sans demeure
Tant que je ne te vois pas,
Il n'est point de jour ni d'heure
Où je goûte aucun appas.

Ma joie en toi seul réside ;
Tu fais seul mes bons destins,
Et sans toi ma table est vide
Dans la pompe des festins.

Sans les misères humaines,
Infesté de leur poison,
Et tout chargé de leurs chaînes,
Je languis comme en prison,

Jusqu'à ce que ta lumière
Y répande sa clarté
Et que ta faveur entière
Me rende ma liberté,

Jusqu'à ce qu'après l'orage
La nuit faisant place au jour,
Tu me montres un visage
Qui soit pour moi tout amour.

Digitized by Google

De la nécessité de renoncer à soi-même et à toutes les sortes de convoitises :

Cherche la liberté comme un bonheur suprême;
Mais souviens-toi, mon fils, de cette vérité :
Qu'il te faut renoncer tout à fait à toi-même,
Ou tu n'obtiendras point d'entière liberté.

Ceux qui pensent ici posséder quelque chose
La possèdent bien moins qu'ils n'en sont possédés,
Et ceux dont l'amour-propre en leur faveur dispose
Sont autant de captifs par eux-mêmes gardés.

Les appétits des sens ne font que des esclaves;
La curiosité comme eux a ses liens,
Et les plus grands coureurs ne courent qu'aux entraves
Que jettent sous leurs pas les charmes des faux biens.

Sur la pureté et la simplicité du cœur :

Pour t'élever de terre, Homme, il faut deux ailes :
La pureté de cœur et la simplicité;
Elles te conduiront avec facilité
Jusqu'à l'abîme heureux des clartés éternelles.

Il y a de très belles choses encore dans les *Louanges de la Sainte Vierge* traduites d'un poème latin de saint Bonaventure :

Avant que du Seigneur la sagesse profonde
Sur la terre et les cieux daignât se déployer,
Avant que du néant sa voix tirât le monde
Qu'à ce même néant sa voix doit renvoyer...

. . . .

Il y en a également dans l'*Office de la Sainte Vierge. A Laudes, Cantique de Zacharie* :

Ceux qu'arrête la mort en ses fatales ombres
Se verront par Dieu même éclairés à jamais :
Leurs pas démêleront les détours les plus sombres
Et l'auront pour leur guide aux sentiers de la paix.

Digitized by Google

Gloire au Père éternel, la première des causes !
Gloire au Verbe incarné ! gloire à l'Esprit divin !
Et telle qu'elle était avant toutes les choses,
Telle soit-elle encor maintenant et sans fin !

Mais à mon avis la plus imposante encore et la plus touchante des poésies religieuses de Corneille est la célèbre épitaphe d'Élisabeth Ranquet, sainte femme née à Paris et morte à Briquebec en 1654, connue peut-être de Corneille, en tout cas recommandée aux soins de sa muse par des amis à elle qui étaient ses protecteurs à lui :

Ne verse point de pleurs sur cette sépulture,
Passant ; ce lit funèbre est un lit précieux,
Où gît d'un corps tout pur la cendre toute pure.
Mais le zèle du cœur vit encore en ces lieux.

Avant que de payer le droit à la nature,
Son âme, s'élevant au-dessus de ses yeux,
Avait au Créateur uni la créature,
Et marchant sur la terre elle était dans les cieux.

Les pauvres bien mieux qu'elle ont senti sa richesse,
L'humilité, la peine étaient son allégresse ;
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Passant, qu'à son exemple un beau feu te transporte,
Et loin de la pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on ne meurt jamais quand on meurt de la sorte.



Digitized by Google

LE PARTI CORNÉLIEN

CORNEILLE a été de 1636 à 1660 le roi du théâtre. Les applaudissements ne cessaient pas quand il s'y présentait et pendant toute sa vie peut-être, pendant la plus grande partie tout au moins, la place marquée pour lui restait vide et était religieusement respectée quand il n'y était pas. Nul homme de lettres en France, non pas même Ronsard ni Voltaire, n'a eu une royauté si unanimement reconnue et remarquez que de son temps, depuis Malherbe jusqu'à La Fontaine, il n'y a eu de gloire politique que la gloire du théâtre. Il a été nommé *le grand* par ses contemporains, comme a dit Voltaire, « moins pour le distinguer de son frère que du reste des hommes ». Quand ses contemporains parlent de lui c'est avec des torrents d'injures, comme l'abbé d'Aubignac, ou avec une gravité, une élévation de ton, une exaltation qui marque qu'il était de son temps même une des religions de la France. Songez au « ce qu'il y a eu en lui de plus éminent c'était l'esprit, qu'il avait sublime » de La Bruyère, pourtant si peu déclamateur, aux « ces beautés divines, ces passages qui enlèvent, ces vers qui font frissonner... Je suis

Digitized by Google

folle de Corneille... Vive donc notre grand Corneille... » de Mme de Sévigné. Entrons dans le détail.

Ce que les contemporains ont trouvé beau chez lui c'est d'abord la grandeur de ses sujets. Saint-Évremond, qui est l'homme du xvii[e] siècle, à mon avis qui a le mieux compris Corneille et qui placé chronologiquement (dans sa vieillesse) entre Corneille et Racine et les connaissant bien tous deux a pu le mieux s'éclairer par des comparaisons, ne tarit pas sur ce point : « J'ai soutenu que pour faire une belle comédie, il fallait *d'abord choisir un beau sujet* ; qu'il fallait *faire entrer les caractères dans les sujets et non pas former la constitution des sujets après celle des caractères* ; que nos actions [bizarre idée ; mais peut-être seulement mal exprimée] devaient précéder nos qualités et nos humeurs ; *qu'il fallait remettre à la philosophie de nous faire connaître ce que sont les hommes et à la comédie de nous faire voir ce qu'ils sont* et qu'enfin *ce n'est pas tant la nature humaine qu'il faut expliquer que la condition humaine qu'il faut* représenter sur le théâtre. »

Il dit encore, en un autre endroit : « J'avoue qu'il y a eu des temps où il fallait choisir de beaux sujets et les traiter. Il ne faut plus aujourd'hui que des caractères et je demande pardon au poète de la comédie de M. le duc de Buckingham s'il m'a paru ridicule en se vantant d'avoir trouvé l'invention de faire des comédies sans sujet. »

Ailleurs encore : « Racine est préféré à Corneille et les caractères l'emportent sur les sujets. » En un mot, pour revenir à une formule dont j'ai usé déjà, pour Corneille (comme pour Shakespeare) une tragédie est une épopée ramassée et mise sur la scène et ses contemporains ne voient pas la chose autrement et s'éton-

Digitized by Google

nent qu'on la puisse voir d'autre sorte. Segrais dira : « C'est la matière qui manque à Racine... il y a plus de matière dans une seule scène de Corneille que dans toute une pièce de Racine. »

Ce qui plaisait aux contemporains de Corneille c'était ensuite les *actes* extraordinaires. Saint-Évremond est de la dernière précision sur ce point. Il ne veut pas de miracles, mais il veut des choses surhumaines : « Il faut nous contenter de choses *purement naturelles, mais extraordinaires* et choisir en nos héros des actions principales qui soient reçues dans notre créance comme humaines et qui *nous donnent* de *l'admiration comme rares* et élevées au-dessus des autres. En un mot il ne nous faut rien que de grand, mais d'humain et *dans l'humain éviter le médiocre et dans le grand le fabuleux*. »

De là leur goût de l'histoire et de la grande histoire et non pas des légendes mythologiques comme matière de la tragédie. Ce milieu entre l'incroyable et le trop facilement croyable, et c'est-à-dire entre le surnaturel et le naturel, c'est l'histoire qui le donne, l'histoire qui n'a recueilli que des faits vrais, mais qui n'a recueilli que des faits éclatants et entre lesquels encore le poète choisira les plus éclatants. Remarquez que Corneille, sauf *Médée* et les pièces à machines, n'a jamais rien emprunté à la Fable. « Je voudrais, dit Saint-Évremond, que Corneille donnât à Racine le goût de l'antiquité, qu'il le fît entrer dans le génie de ces nations mortes et connaître sainement le caractère des héros qui ne sont plus. C'est la seule chose qui manque à un si bel esprit. » Ce qui n'est pas extraordinaire est de la comédie ; « la comédie est la représentation de la vie ordinaire » (Saint-Évremond). La tragédie doit être anormale et violente. Le caractère des Français est

Digitized by Google

répréhensible sur ce point. Les Anglais peuvent nous reprocher « d'admirer nos tragédies pour des petites douceurs qui ne font pas une impression assez forte sur les esprits » ; dans les tragédies françaises « ce qui doit faire de la pitié, fait à peine de la tendresse ; l'émotion tient lieu de saisissement et l'étonnement d'horreur ».

Aussi faudrait-il plutôt ennoblir encore, surélever, pour mieux dire, les actes et les gestes historiques que de les rapprocher du naturel. Les contemporains de Corneille répètent tout le temps que Corneille a fait les Romains plus romains que les Romains (ils songent aux Romains de Balzac). « Corneille, dit Saint-Évremond, qui fait mieux parler les Grecs que les Grecs [et entre parenthèses qui les fait parler comme des Romains], les Romains que les Romains, les Carthaginois que les citoyens de Carthage ne parlaient eux-mêmes. » — « Les Anciens ont appris à Corneille à bien penser et il pense mieux qu'eux. » — « Ce grand maître du théâtre à qui les Romains sont plus redevables de la beauté de leurs sentiments qu'à leur esprit et à leurs vertus. » Plus tard, l'abbé de Villiers, cornélien, sera scandalisé des « empressements que témoigne Iphigénie pour être caressée de son père », trouvant évidemment Euripide bien trivial. D'autres, en souvenir de Corneille et comme Saint-Évremond, rappelleront Racine au goût de l'histoire et diront que Racine ne l'a pas : « Chez Corneille le Romain parle comme un Romain, le Grec comme un Grec et l'Espagnol comme un Espagnol », tandis que chez Racine ils parlent comme des Français (Segrais, *Mémoires*).

Ce qui plaisait aux contemporains de Corneille c'était, par suite, le héros extraordinaire, surhumain, terrible, colossal. Au fond savez-vous pourquoi Néarque et

Digitized by Google

Polyeucte n'ont pas plu aux connaisseurs du temps? C'est que, parce qu'ils étaient chrétiens, on les croyait humbles : « L'humilité et la patience de nos saints sont trop contraires aux vertus des héros que demande le théâtre » (Saint-Évremond). Ce qu'il leur faut c'est le grand monstre. *Attila,* qui du reste n'est pas sans valeur, a plu beaucoup à Saint-Évremond : « La tragédie d'*Attila* eût été jugée admirable du temps de Sophocle et d'Euripide où l'on avait plus de goût pour la scène farouche et sanglante que pour la douce et la tendre. »

Voici *Rodogune,* que M. de Barillon trouve trop atroce. Saint-Évremond lui répond par tous les crimes de l'histoire pour montrer que *Rodogune* est bien dans ce vrai invraisemblable ou, si l'on veut, dans ce vraisemblable extraordinaire que la tragédie demande et il termine spirituellement ainsi : « Tant de cruauté chez une jeune princesse ! Je ne sais pas bien son âge mais elle est reine et elle est veuve ; une seule de ces qualités suffit pour faire perdre le scrupule à une femme à quelque âge qu'elle soit. » Pour Émilie, c'est l'héroïne même ; « plus Romaine que Cinna » elle a 1° le désir de la vengeance, 2° le dessein de rétablir la République, 3° l'amour, *effet de la conspiration et qui entre dans le cœur des conspirateurs plus pour y servir que pour y régner* ». J'ai cité le jugement de Saint-Évremond sur *Sophonisbe* « où Corneille s'est peut-être surpassé lui-même et au moins où il a conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère ».

Ces héros cornéliens devront toujours être au-dessus d'eux-mêmes comme ils sont au-dessus des autres. La maîtresse d'un héros doit être avant tout maîtresse de soi. « Ce qui serait doux et tendre dans la maîtresse d'un homme ordinaire est souvent faible et honteux

Digitized by Google

dans l'amante d'un héros. Elle peut s'entretenir quand elle est seule des combats intérieurs qu'elle sent en elle-même ; elle peut soupirer en secret de son tourment... Mais, *soutenue de sa gloire* et fortifiée par sa raison, elle doit toujours dominer ses sentiments passionnés et animer son amant aux grandes choses par sa résolution au lieu de l'en détourner par sa faiblesse. » La suite de tout cela c'est le pathétique d'admiration, vu, comme nous nous en sommes rendu compte, par Corneille lui-même, très bien démêlé plus tard par Boileau, très nettement saisi par Saint-Évremond : « Je finirai par un sentiment hardi et nouveau, c'est que l'on doit rechercher à la tragédie avant toute chose une grandeur d'âme bien exprimée qui excite en nous une tendre admiration. » — « Je veux qu'on plaigne l'infortune d'un héros... mais je veux que ces larmes tendres et généreuses regardent ensemble ses malheurs et ses vertus et qu'avec le triste sentiment de la pitié nous ayons celui d'une admiration animée qui fasse naître en nous le désir de l'imiter. » — « Avec ces agréables sentiments d'*amour* et d'*admiration* discrètement ajoutés à une crainte et à une pitié rectifiée, on arrive chez nous à la perfection que désire Horace : *Omne tulit punctum*... »

Mais tous ces héros seront-ils amoureux ou ne le seront-ils point ? Ils devront l'être très peu, je ne dirai pas très légèrement, mais très partiellement, très secondairement et leur amour étant toujours subordonné à leurs préoccupations patriotiques ou politiques. Cette mise au second rang de l'amour n'était chez Corneille, semble-t-il bien, qu'une théorie dramaturgique. Chez Saint-Évremond, elle est, chose remarquable, une vérité d'observation. Si l'on doit mettre dans les tragédies

Digitized by Google

l'amour à faible dose, c'est qu'il est en quantité faible et toujours mêlé à d'autres passions chez les hommes comme chez les femmes, du moins en France: « Quoique l'amour n'ait jamais de mesures bien réglées en quelque pays que ce soit, j'ose dire qu'il n'y a rien de fort ni d'extravagant ni dans la manière dont on le fait ni dans les événements qu'il y produit. Ce qu'on appelle belle passion a de la peine même à se sauver du ridicule; car les honnêtes gens partagés à divers soins ne s'y abandonnent pas comme les Espagnoles dans l'oisiveté de Madrid... Les femmes sont elles-mêmes plus galantes que passionnées. Il y en a peu que l'intérêt ou la vanité ne gouvernent et c'est à qui pourra le mieux se servir, elles des galants et les galants d'elles pour arriver à leur but. L'amour ne laisse pas de se mêler à cet esprit d'intérêt mais rarement il en est le maître... Ce qu'on appelle aimer en France n'est proprement que parler d'amour et mêler aux sentiments de l'ambition la vanité des galanteries. »

Ces idées, dont on aura remarqué qu'elles s'apparentent étroitement à celles que Stendhal émettra cent cinquante ans plus tard — et tous deux, Saint-Évremond et Stendhal, ont pratiqué les Français et les étrangers — étaient très probablement celles de Corneille bien qu'il n'en ait traité qu'au point de vue dramaturgique et étant très vraisemblablement celles de la plupart des gens de ce temps. Voyez la conversation de Mazarin avec Don Luis de Haro : « Vous êtes bien heureux en Espagne, vous avez comme partout ailleurs deux sortes de femmes, des coquettes en abondance et fort peu de femmes de bien ; celles-là ne songent qu'à plaire à leurs galants, et celles-ci à leurs maris, les unes et les autres n'ont d'ambition que pour le luxe et

Digitized by Google

la vanité; elles ne savent écrire les unes que pour des poulets, les autres que pour leurs confessions; les unes ni les autres ne savent comment vient le blé et la tête leur tourne quand elles entendent parler d'affaires. Les nôtres au contraire, soit prudes, soit galantes, soit vieilles, jeunes, sottes ou habiles, veulent se mêler à toutes choses. Une femme de bien ne coucherait pas avec son mari ni une coquette avec son galant s'il ne leur avait parlé ce jour-là d'affaires d'État; elles veulent tout voir, tout connaître, tout savoir et, qui pis est, tout faire et tout brouiller. Nous en avons trois entre autres, la duchesse de Longueville, la duchesse de Chevreuse et la Princesse Palatine qui nous mettent tous les jours en plus de confusion qu'il n'y en eut jamais à Babylone. » — Et Don Luis de Haro approuvait pleinement et en creusait les traits.

En conséquence, Saint-Évremond admettait dans les tragédies l'amour, mais non pas « le vrai, celui qui rend idiot » comme dit M. Jules Lemaître, et sa conclusion était qu'à peindre l'amour comme s'il était en soi quelque chose d'intéressant « nous pensons exprimer naïvement les grâces du naturel et nous tombons dans une passion basse et honteuse ».

Et, point très curieux, ce qui semble encore avoir plu dans Corneille aux contemporains de Corneille c'est qu'il *n'imite pas l'antiquité* (à vrai dire il n'a imité qu'une fois Sénèque et une fois Lucain et ailleurs il est bien lui-même et seul et c'est assez). Remarquez à quel point ce demi-siècle est peu classique. Malherbe lui-même n'aime pas « l'antiquaille ». Il y a, de 1600 à 1660, une interruption très nette de la tradition classique. En tout cas, Saint-Évremond quoique très lettré est formellement hostile à l'imitation de l'antique. Il remar-

Digitized by Google

qu'il a que Corneille n'imite pas les anciens et que Racine les imite, vue très superficielle mais à noter. Il priera qu'on considère que les anciens ont une religion, une philosophie, une science qui ne sont pas du tout les nôtres, vue au contraire très profonde, et que nous inspirer d'eux c'est faire une gageure de contresens.

Voilà les principaux traits de ce que j'appellerai le goût cornélien. Pour marquer les limites où il s'arrête et que Corneille dépasse dans le même sens, je noterai que Corneille a été plus loin que lui dans le sens de l'extraordinaire en allant jusqu'à la sainteté, en allant jusqu'à *Théodore* et *Polyeucte*. Nous connaissons l'opinion de l'Hôtel de Rambouillet, de Godeau, de Voiture; voici celle de Saint-Évremond : « La tragédie ancienne est fondée sur la religion, les passions humaines y sont les instruments des Dieux... Mais maintenant les Dieux nous manquent et nous leur manquons. L'esprit de notre religion est directement opposé à celui de la tragédie. Quel zèle, quelle force le ciel n'inspire-t-il pas à Néarque et à Polyeucte et que ne font pas ces nouveaux chrétiens pour répondre à ces heureuses inspirations? L'amour et les charmes d'une jeune épouse chèrement aimée ne font aucune impression sur l'esprit de Polyeucte. La considération de la politique de Félix comme moins touchante fait moins d'effet [encore — sur Polyeucte]. Insensible aux prières et aux menaces, Polyeucte a plus d'envie de mourir pour Dieu que les autres hommes n'en ont de vivre pour eux. Néanmoins ce qui eût fait un beau sermon faisait une misérable tragédie si les entretiens de Pauline et de Sévère animés d'autres sentiments et d'autres passions n'eussent conservé à l'auteur la réputation que les vertus chrétiennes lui eussent ôtée. »

Digitized by Google

C'est exactement cent ans d'avance la façon de voir de Voltaire : le drame Pauline-Sévère est compris par Saint-Évremond ; le drame Polyeucte-Pauline lui échappe complètement. Et à un homme qui trouve, en lisant *Polyeucte,* que *l'amour et les charmes de Pauline ne font aucune impression sur l'esprit de Polyeucte,* que voulez-vous qu'on dise? Rien sinon que les hommes de ce temps (au moins les lettrés) se faisaient de l'insensibilité des saints une idée préconçue qui était telle qu'en voyant un homme déchiré jusqu'au fond de son être entre son amour pour une femme et son amour de Dieu ils le jugeaient aussi incapable de souffrir qu'un fakir indien, opinion qui, ferme à ce point, est impénétrable elle aussi à toute critique.

Corneille dans *Polyeucte* comme Racine dans *Phèdre* a poussé plus loin dans le sens où allaient ses contemporains qu'où ses contemporains n'allaient eux-mêmes. Comme Racine allait jusqu'au fond de la passion amoureuse, ses contemporains ne pouvant pas le suivre jusque-là, Corneille allait jusqu'au faîte du sublime et de l'extraordinaire et était, par ses contemporains même et ses partisans, laissé en chemin.



Digitized by Google

CONCLUSIONS

Corneille est bien le créateur du théâtre français. Il a tellement perfectionné tous les genres de poèmes dramatiques que l'on n'erre point en disant qu'il les a tous inventés. Il a créé la tragédie historique, celle qui est une épopée ramassée et disposée pour le théâtre ; il a créé la tragédie psychologique avec *le Cid, Cinna, Poyleucte* et avec des parties de psychologie très remarquables qui se rencontrent dans ses autres pièces ; il a créé la comédie romanesque ; il a créé la comédie de caractère avec *le Menteur* ; il a créé la pièce à machines et c'est-à-dire la pièce à spectacle sans la rabaisser à n'être que prétexte à spectacle ; il a créé le mélodrame et il a prévu, annoncé et approuvé d'avance la tragédie bourgeoise ou drame populaire.

Comme penseur, et Voltaire n'a pas pu s'empêcher de dire « qu'il nous a appris à penser », il a affirmé la puissance de la volonté et que l'homme se ramenait à être une volonté qui agit sans quoi il n'est guère un homme, pensée qui est celle de Descartes et qu'il est très possible, comme l'a démontré M. Lanson, que Descartes ait pris chez lui et il a dressé des exemplaires de l'humanité qui le plus souvent ne sont que des êtres

Digitized by Google

extraordinaires de passion et de volonté, mais qui parfois sont des êtres extraordinaires de vertu.

Né dans un demi-siècle romantique, il a été romantique très pleinement et quelquefois trop. A la vérité il ne l'a pas été par son style qui, quoique admirablement métaphorique quelquefois

Précipice élevé d'où tombe mon honneur...

Et les proscriptions et les guerres civiles
Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix
Pour monter sur le trône et nous donner des lois...

est le plus souvent de la prose nette, vigoureuse et contractée ; solide, serrée et puissante, taillée en marbre ou frappée en médailles de bronze, ce qui est une grande manière de poésie encore et le style même de la poésie classique ; mais romantique il l'a été par le choix de ses sujets grandioses, par la stature extraordinaire et légendaire de ses personnages, par, malgré son goût des sujets antiques, son aversion presque complète à l'égard de l'imitation des anciens ; par un certain goût de férocité et d'atrocité, par le mélange du tragique et du comique et du sublime et du familier, que Voltaire lui reproche assez et que je confesse qui me ravit ; par son goût, très heureux du reste, de l'éloquence et du mouvement oratoire qui tient quelque chose du lyrique et qui s'en rapproche. Il est notre Shakespeare. On pourrait l'appeler un Shakespeare gêné par les règles et aussi soutenu par les règles.

Ses destinées ont été diverses et inégales. Porté aux nues à l'époque la plus belle du reste, il faut en convenir, de son génie, méprisé dans sa vieillesse avec une effrayante injustice à laquelle il avait raison de ne rien comprendre au moment où il écrivait encore, et à très

Digitized by Google

peu près du même style, des pièces qui n'étaient pas loin, très souvent, d'être des chefs-d'œuvre; estimé plutôt qu'admiré à travers tout ce dix-huitième siècle qui fut celui de tous où on comprit le moins la poésie; il est arrivé jusqu'au XIX[e] siècle sans remplir toute sa gloire.

Les romantiques qui se sont trompés si souvent sur leurs ancêtres et sur leurs précurseurs ne se sont pas du tout trompés sur lui en le prenant pour un des leurs et en le plaçant très haut, et les acteurs du XIX[e] siècle en le jouant *à la romantique,* et quelquefois beaucoup trop, l'ont joué en somme dans son esprit et ne lui ont pas rendu un mauvais service.

La critique du XIX[e] siècle l'a souvent très bien compris, comme nous avons vu, et Nietzsche l'a proclamé très grand homme ayant très bien vu qu'il était un théoricien et aussi un chantre lyrique de la volonté de puissance: « Combien plus heureux [que nos auteurs modernes] était Corneille, « notre grand Corneille », comme s'exclamait Mme de Sévigné *avec l'accent de la femme* devant un homme complet; et combien supérieur le public de Corneille à qui il pouvait faire du bien avec les images de la vertu chevaleresque, du devoir sévère, du sacrifice généreux, de l'héroïque discipline de soi-même. Combien différemment de nous son public et lui aimaient l'existence,... l'aimant comme un lieu où la grandeur et l'humanité sont possibles en même temps et où même la contrainte la plus sévère provenant du pouvoir princier ou ecclésiastique ne peuvent étouffer ni la fierté, ni le sentiment chevaleresque, ni la grâce, ni l'esprit de tous les individus et, tout au contraire... »

On joue de lui, toujours avec applaudissement, ses

Digitized by Google

quatre chefs-d'œuvre classiques *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, et *le Menteur*. On a repris *Rodogune* il y a une douzaine d'années et public et critiques ont paru stupéfaits en constatant que la pièce *portait* admirablement et était un des drames les mieux faits en convergence du cinquième acte qui aient jamais été écrits.

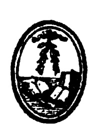
Avec de ravissantes parties de poète élégiaque et de poète lyrique, il est, et je crois qu'il restera dans l'opinion des hommes, un des trois ou quatre plus grands, plus puissants et plus *complets* poètes dramatiques que le monde ait eu le bonheur de voir.



Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Digitized by Google



JUN 23 1915

IMPRIMERIE DURAND
RUE FULBERT, CHARTRES

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

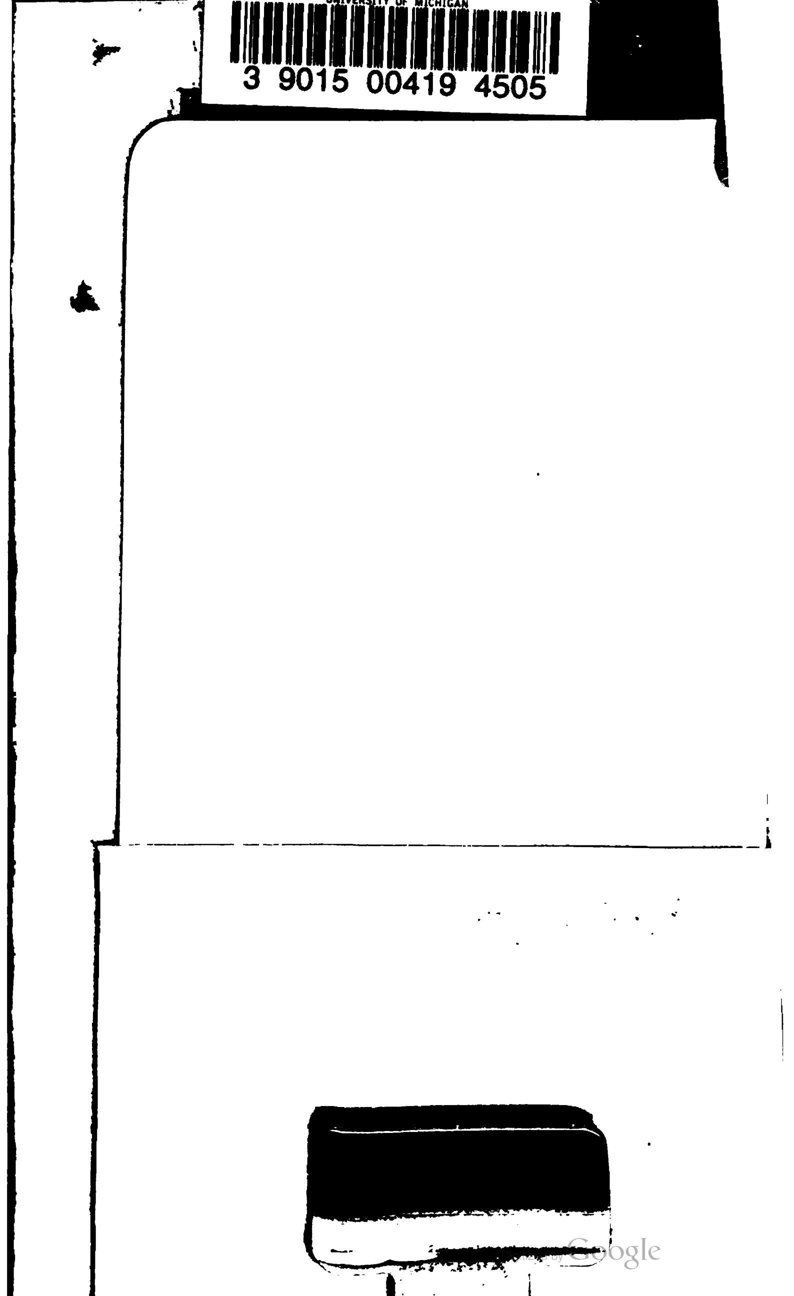
Digitized by Google

la più saporita et migliore

trova

Digitized by Google

Digitized by Google


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00419 4505
Digitized by Google


Digitized by Google